

مجلة «الثقافة الشعبية» ولادة يافعة

استقبلت «الفنون الشعبية» صدور مجلة «الثقافة الشعبية» بسعادة غامرة، لما يمثله ذلك من إضافة مهمة إلى الدوريات الفولكلورية العربية. وقد ولدت «الثقافة الشعبية» ولادة يافعة ومبشرة بمستواها العلمى الرصين، ومستوى طباعتها بثوب قشيب؛ ولادة تحمل حلم الالتفات إلى أعماق الإنسان فينا، من خلال رصد التراث الثقافى الشعبى، والبحث فيه ودرسه والنظر إلى ثرائه الذى لا يحد وغزارته التى لا نكاد نقدِّر لها بداية ولا منتهى. تنوع يستعصى على الضبط، ونفاسه لا تقدر لها قيمة، حسب تعبير مفتتح عددها الفصلى الأول الصادر فى أبريل ـ مايو ـ يونيو ٢٠٠٨، والذى يبرز فيه طموح «الثقافة الشعبية» إلى تجاوز الجمع الميدانى، للوصول إلى امتعان النظر فى المأثورات الشعبية، ودراستها دراسة علمية محكمة المنهج صارمة الإجراءات. وفى الوقت نفسه، تسعى «الثقافة الشعبية» إلى تقديم المعرفة العلمية ـ على ضبطها ودقتها ـ بصورة يسيرة على الإدراك، يفيد فيها الإنسان العادى إفادة الباحث المختص، ويتطلع إليها الجمهور الواسع كما يرنو إليها العالم الثبت. وتحتوى «الثقافة الشعبية» على أبواب تضمن تنوع موضوعاتها. فى باب «آفاق» يطرح **مصطفى جاد** موضوع «توثيق التراث الشعبى العربى» بوصفه قضية سياسية، ويترجم **عبد القادر عقيل** رصد **بريتانى مفواير** لـ «مظاهر التمييز ضد المرأة فى الحكايات الشعبية»، على نحو ما يتجلى فى الحكايات الشعبية الروسية. وفى باب «معتقدات ومعارف» يتحدث **صبرى مسلم حمادى** عن «المعتقدات الشعبية وجذور ظاهرة السحر»، وتعاين **مريم بوزيد** «احتفالات عاشوراء فى بلاد الطوارق». وفى باب «موسيقى وتعبير حركى» يقدم **حسام محسب** «نماذج من أهم أشكال الرقص الشعبى العربى»، ويأسف **صالح حمدان الحربى** على «اندثار الفنون الموسيقية البحرية من الواقع الفنى الخليجى». وفى باب «أدب شعبى» يعالج **على عبدالله خليفة** موضوع «الشعر النبطى فى الخليج العربى: من شاعر القبيلة إلى شاعر المليون». ويصف **أشرف عويس** وقائع رحلته لمسجد «أبو السعود الجارحى: صانع الفخار وسلطان المتصوفين». وتضيئ **أروى عبده عثمان** موضوع «الهجرة فى الأغنية الشعبية النسوية اليمنية». وفى «منتدى الثقافة الشعبية» نقرأ وقائع الندوة العلمية التى عقدتها المجلة تحت عنوان: «التراث الثقافى غير المادى»، بحضور **إبراهيم عبدالله**

غلوم، وأحمد على مرسى، وحصة الرفاعى، وسعيد يقطين، وسيد حامد حريز، وأدارها على عبدالله خليفة، وعبد القادر عقيل. وفى باب «حرف وصناعات» يكتب حسين المحروس عن «البشت». ونيران كيلانو عن «فن الصياغة وصناعة الحلى الشعبية الفلسطينية». وفى باب «جديد النشر فى الثقافة الشعبية»، تقدم أحلام أبوزيد قراءات لعدد من الإصدارات الحديثة. ويترجم مصطفى جاد عن نرجس العلاوى معلومات وافية حول «جمعية التقنيات القروية للمتوسط». أما باب «فى الميدان»، فيعرض صوراً شارحة لصناعة «المنز» وهو سرير الأطفال قديمًا.

إن مجلة «الفنون الشعبية»، بكل ما تحمله من سنوات خبرة فى مجال الدراسات الفولكلورية، تحيى الإصدار الجديد اليافع (مجلة «الثقافة الشعبية») الذى انطلق من أرض البحرين الشقيقة، وتتمنى لهذا الإصدار المتميز الرسوخ فى الحياة العلمية الفولكلورية العربية.

التحرير



هذا العدد

يُستهل هذا العدد بدراسة **سليمان محمود حسن** المعنونة بـ «القِفَاصَة؛ حرفة الأثاث الشعبى: أصولها، خاماتها، أدواتها، ارتباطها بالعادات والتقاليد الشعبية». وللقفاصة جذور عميقة فى تاريخ مصر، وقد توفر لها مجالان متكاملان. الأول: تقاليد حرفية شبه ثابتة، فهى تغطى احتياجات الناس اليومية والمتكررة، وهو الدور الذى تؤديه الأقفاص وأشباهها من المنتجات. أما المجال الثانى، الذى يلقى عليه الباحث مزيداً من الضوء، فهو مجال توظيف التقاليد الحرفية ذات الأصول التقنية المتميزة، عن طريق استثمارها بمرونة فائقة فى صناعة قطع من الأثاث الشعبى بأشكال وأنواع لا حصر لها. وتتأثر حرفة «القفاصة» إلى حد كبير بخيال الحرفى وإبداعاته الخاصة، وبمدى تمتعه بالقدرة على التعبير عن وجدان مجتمعه. ويستهل **سليمان محمود** موضوعه بخلفية تاريخية عن نخيل البلح، ثم يتحدث عن مشغولات الجريد عند المصريين القدماء، ثم الإغريق الرومان، ثم فى العصر القبطى، ثم يُقدم وصفًا شاملاً لانتشار نخيل البلح فى العصر الراهن، وما صاحب ذلك من عادات وتقاليد ومعتقدات ومنتجات حرفية.

ثم يلقى **تيمور احمد يوسف** الضوء على «أهمية تدوين الموسيقى الشعبية المصرية وتحليلها وتصنيفها»، مستهدفًا ربطها بالمنهج العلمى، حيث يلاحظ أن دراسات الباحثين اهتمت بكتابة النصوص الأدبية، وربما احتوت على وصف أسلوب الأداء أو الإسهاب فى سرد الجوانب النظرية، دون كتابة مدونات موسيقية، وإن وجد بعضها فإنها تأتى على غير المنهج الخاص بقواعد التدوين والتحليل والتصنيف للموسيقى الشعبية. ويسوق **تيمور** فى هذا السياق عدداً من الملاحظات المهمة حول أسلوب التدوين الموسيقى، ويفرق بين أسلوب التدوين التقليدى للحن الشعبى، والأسلوب العلمى لتدوين الموسيقى الشعبية وتحليلها.

وفى دراسته «الأدعية الشعبية: البنية والدلالة»، يعالج **مصطفى رجب** نقصًا واضحًا فى هذا المجال، حيث يمهد لفتح باب الدراسة فى هذا الموضوع المهمل من مأثوراتنا الشعبية، رغم ما يتميز به من تجدد عصراً بعد عصر، ومن بيئة إلى أخرى. وتعبر الأدعية الشعبية عن الشخصية والبيئة خير تعبير، حيث يتجلى تعبيرها عن الشخصية فى ما تفيض به تلك الأدعية من عواطف تكشف التكوين النفسى للمتفوه بها، من حب أو بغض أو تقدير أو احتقار أو تعجب أو استنكار تجاه فرد أو أكثر، وتجاه سلوك أو أكثر. أما تعبيرها عن البيئة، فواضح من خلال ما يتميز به البناء اللغوى للدعاء من تشبيهات واستعارات تصنع الصورة الفنية ملتبسة بمكوناتها البيئية القريبة من صور ولغة.

وفى دراسته المعنونة بـ «نهر النيل بين الأسطورة والتاريخ»، يتتبع **عمرو عبدالعزيز منير** الأخبار الأسطورية التى تعكس صلة المصريين بالنيل وبأصوله ومنابعه، والتى تكشف أيضًا شغف المصريين بالمجهول

الذى يثير فيهم نوازع تدفعهم إلى تعويض النقص الحاد فى معارفهم بالخيال المتخم بالخرافة. ويرصد منير الأخبار التى وردت فى المصنفات التاريخية والجغرافية المدونة فى التراث العربى حول النيل ونشأته وأصوله ومساراته وكائناته الحية فيه، مما أورده التلمسانى والمسعودى وابن محشرة وابن محمد الأسوانى والنويرى والقزوينى والمقريزى وغيرهم.

وحول المسرح الطقوسى المصرى القديم، يقدم الأستاذ عبد الغنى داود دراسته المعنونة بـ «الأساطير المؤسسة فى المسرح الطقوسى الفرعونى» التى يبدأها بمقدمة عن معنى الأسطورة، ووجهات النظر المتعددة (التاريخية والاجتماعية والكونية) التى تفسر الأسطورة ويحدد المقصود بالأسطورة فى دراسته بأنها القصة السردية المرتبطة بالشعيرة، ويرى أن شعائر الإنسان القديم كانت هى البداية الحقيقية لفن المسرح من خلال المماثلات الحياتية فى تمثيل الفعل أو تكراره. وأن الإنسان فى هذه الشعائر كان يخلط بين ذاته والموضوع الذى يؤديه، وفى مرحلة تالية، انفصلت الذات عن الموضوع، وبإدراك المؤدين لهذا الانفصال تحولوا إلى ممثلين. ولتتبع فكرة المسرح الطقوسى، يرصد داود ظهور الأسطورة الأوزيرية فى التاريخ المصرى القديم حيث اختص أوزيريس بأقوى أسطورة مصرية؛ حيث ارتبطت بعقيدة الخلود التى صبغت كل شىء فى مصر القديمة بصبغتها، ويرى فى تمثيل الطقس المعبر عن الموت والعودة للحياة ميلاداً للمسرح الطقوسى، حيث يعد هذا المسرح تجربة فريدة؛ فالنص عبارة عن طقوس وشعائر دينية، والمؤدون هم الكهنة، والمتفرجون هم المصلون. وقد انفرد هذا المسرح بطريقة عرض المسرحية فى ثلاثة أماكن مختلفة تبعًا لتغير أماكن الأحداث (هيكل المعبد ـ حجرة الأسرار ـ خارج المعبد). ويرصد الأستاذ عبد الغنى داود سبب عدم اتخاذ المسرح المصرى القديم شكلاً مستقلاً؛ وذلك للطابع الدينى الخاص وللارتباط بين الجمهور واعتقاده فى قداسة النصوص فلم ينسلخ المسرح عن الشعيرة، وهو عكس ما حدث فى اليونان. وأخيرًا يقدم المتون الثلاث الأساسية للمسرح الطقوسى المصرى القديم، وهى «الدراما المنفية»، و«دراما التتويج»، و«انتصار حورس». حيث تشير هذه النصوص فى مجملها إلى وجود عناصر مسرحية مكتملة فى هذا المسرح، مثل: ثبت بأسماء الشخوص، ووصف الحدث المسرحى، والإرشادات الخاصة بتحركات الممثلين، والطبيعة الدرامية الخالصة للحوار. وسوف تواصل المجلة فى العدد القادم نشر الجزء الثانى من الدراسة.

ومن خلال مقاربة سيميائية، تعالج حسناء سعادة إحدى قصص «ألف ليلة وليلة»، وهى قصة الصياد والعفريت التى تراها مشابهة فى بنيتها للقصة الإطار بسبب تفرعها إلى قصص عدة. وتقوم بدراسة القصة من خلال استخراج الصور التى تقربنا من مضامين النص حيث يؤدى تجمعها إلى تشكل النص. ولتيسير عملية الدراسة وفهم تموقعات الشخصيات فى صلب القصة. كما تقوم بتقسيم القصة إلى مقاطع أساسية، ومن خلال هذه المقاطع يتم الكشف عن أهم الشخصيات، والأدوار التى اضطلعت بها كل شخصية لبناء الأحداث، وأهم الصور التى ظهرت بها، وأبرز الفروق الموجودة بينها، وكيفية التمييز بين الشخصيات المحورية الأساسية والشخصيات الثانوية الهامشية. تلحق سعادة بدراستها بعض الجداول التوضيحية للشخصيات وتطورها.

وترصد دراسة سميح شعلان مدى «تغير الأدوار الوظيفية للمسكن الريفى»، حيث تحاول الكشف عن مدى قدرة العقل الجمعى على تطبيع تلك التغيرات مع ظروف الحياة من خلال تغيير بعض الأدوار الوظيفية للمسكن الجديد. وهو يتتبع فى ذلك نتائج دراسات الوظيفيين أمثال بواس و مالينوفسكى وباسكوم وبراون التى يمكن سحب نتائجها على مختلف عناصر التراث الشعبى. وقد اختار شعلان إحدى قرى جنوب دلتا نيل مصر حيث يعتمد معظم سكان الريف المصرى على الزراعة التقليدية بوصفها مصدرًا للدخل. ويرصد من خلال هذه القرية كيف يلعب موقع المسكن الريفى دورًا فى الكشف عن طبيعة العلاقة بين أفراد المجتمع وتأثر التقسيم الداخلى للمسكن بالحاجات الملحة لأصحابه وكيف تتم عملية إعادة التوازن بين حاجات أهل الريف

اليومية مع التغيرات التى طرأت على شكل المسكن وخامات بنائه وتقسيمه الداخلى. وبذلك يتتبع المراحل التى تم بها اختيار موقع المسكن الريفى (الحيِّز العمرانى شديد الالتصاق، ثم الخروج للشوارع المفتوحة، وأخيرًا الخروج للحقول والاتساع الرأسى بمساكن القرية). ويذكر العوامل التى ساعدت على تعزيز الميل نحو الانعزال والفردية، وكذلك التغيير فى خامات البناء، وأخيرًا التقسيم الداخلى للمنزل وما به من فراغات معا يتناسب مع النشاط القائم والوضع الطبقى لصاحب المسكن، فيرصد أهم ملامح التغير التى طرأت على التقسيم الداخلى ممثلاً فى قاعة الفرن، والمصطبة، وحظيرة الحيوانات.

ويتناول **شوقى عبدالقوى عثمان حبيب** موضوع «الجنة والنار بين كتب التراث والرؤى الشعبية» التى نبعت من إدراك الإنسان لفكرة الحياة الأخرى وما ينتظره فيها من ثواب أو عقاب. وقد تتبع حبيب الفكرة منذ الحضارة المصرية القديمة وفى العهدين القديم والجديد وفى ديانة الفرس، ثم فى الإسلام، وهو أكثر الديانات التى تناولت الجنة والنار فى النص القرآنى وفى تراثها المكتوب والشفاهى. ويقارن حبيب بين اختلاف وصف الجنة والنار فى النص القرآنى الذى اقتصر على الوصف التقريبى لكل منهما، وأنهما درجات، لكل إنسان درجة حسب ما قدم من أعمال. وبين تناول كتب التراث والرؤى الشعبية بدءًا من **الطبرى** الذى وضع اللبنات الأولى لما شاهده الرسول (صلى الله عليه وسلم) فى الإسراء والمعراج، وكانت تلك اللبنات الأساس الذى بنى عليه المشاهد التمثيلية التى تصور بالتفصيل مراتب الجنة والنار وأهل كل منهما، وصور النعيم والعذاب؛ حيث لعب الفضول لمعرفة ما حدث دوره فى توليد تلك الصور فى أذهان الكتاب والرواة والواعظين الذين اختلفت أهداف كل منهم، وبالتالى تباينت صور الجنة والنار.

وفى «مكتبة الفنون الشعبية»، يقدم **محمد على سلامة** قراءة نقدية فى كتاب «معجم لغة الحياة اليومية»، الذى أشرف على تحريره **محمد الجوهرى**، وحرره **إبراهيم عبد الحافظ ومصطفى جاد**، بمشاركة فريق عمل متخصص فى الدراسات الفولكلورية والأنثروبولوجية، وصدر عن المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، عام ٢٠٠٧. والكتاب يعد إضافة علمية إلى مجال الدراسات اللغوية فى جانبها المعجمى، ويفتح آفاقًا واعدة متجددة فى مجال جمع مفردات اللهجات ودراستها.

وفى «المكتبة»، أيضًا، يواصل **نبيل فرج** سلسلة رصده للشخصيات العلمية والثقافية والفكرية والفنية التى كان لها تأثير عميق فى مجال الفولكلور ودرسه واستلهامه. وتدور الحلقة السادسة من هذه السلسلة حول الأستاذ الجليل الدكتور **عبدالعزيز الأهوانى** (١٩١٥-١٩٨٠)، الذى ارتبط اسمه فى تاريخنا الثقافى الحديث بأبحاثه الرائدة فى الأدب الأندلسى، بدءًا من أطروحته عن «الموشحات الأندلسية» عام ١٩٤٦، ثم أطروحته عن «الأزجال الأندلسية» عام ١٩٥١. ويلحق **فرج** واحدًا من مقالات **الأهوانى** المتفرقة فى الدوريات الصحفية المصرية والعربية، والتى لم تجمع فى كتاب، وهو مقال «مصير الأدب الشعبى» المنشور فى جريدة الجمهورية فى ٢١ يونيه عام ١٩٥٤.

وفى باب «الشهادات» تكتب الروائية المصرية **سلوى بكر** شهادتها المعنونة بـ «بيزنطة كانت فى بيوتنا»، حيث تصور بدقة طفولتها فى البيت، وما رأته من فنون قاومت عوامل الفناء والزمن، مثل فنون الأشغال والنسيج اليدوى بأشكاله المختلفة مثل مناديل الرأس القطنية التى كانت تزين بموتيفات وكنارات جميلة مصنوعة بإبرة الخياطة. كما تتحدث عن «النَمْلِيَّة» وهى دولاب خشبى ضخم، وظيفته حفظ الأوانى المطبخية والطعام.

ويطوف بنا الشاعر **السماح عبدالله** فى ذاكرته التى تحمل مشاهد أخَّاذة من زمن الطفولة، يستهلها بمشهد سيدى العارف بسوهاج، حيث يقف المنشد فى رحابه وسط جوقته الموسيقية، ليطرب طربًا يخطف الروح. يتبعه مشهد مكتبة مديرية التربية والتعليم ومكتبة قصر ثقافة سوهاج، حيث يلتقى **السماح** بكتاب سيرة الأمير حمزة البهلوان. ثم يختم المشاهد بمشهد شاعر السيرة الهلالية الراحل **جابر أبو حسين**.

وفى «جولة الفنون الشعبية» يعرض الباحث **خالد أبو الليل** ملخصًا لأطروحته الجامعية التى تقدم بها إلى قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، لنيل درجة الدكتوراه فى الأدب الشعبى فى موضوع «السيرة الهلالية فى محافظة قنا: دراسة للراوى والرواية»، وتقع فى جزأين. الأول نظرى يحتوى على مدخل وخمسة فصول. والثانى يحتوى على النصوص التى جمعها الباحث من الميدان. وقد تشكلت لجنة المناقشة من الأستاذ الدكتور **احمد على مرسى** (مشرفًا) والأستاذ الدكتور **احمد شمس الدين الحجاجى** (مشرفًا مشاركًا)، والأستاذة الدكتورة **نبيلة إبراهيم** (عضوًا ورئيسًا)، والأستاذ الدكتور **محمد حافظ دياب** (عضوًا). وقد أجازت اللجنة الرسالة بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى، والتوصية بطبع الرسالة على نفقة الجامعة وتبادلها مع الجامعات الأخرى.

وتقوم الصحفية **عزة أبو العز** بزيارة معرض الفنان الأستاذ الدكتور **السيد القمّاش**، وتصف ظاهرة تشكل الأساطير لدى **القمّاش** فى فوضويته السيريالية المنظمة، استلهامًا من حكايات «أمنا الغولة»، وهو العنوان الذى اختاره **القمّاش** لمعرضه.

وفى باب «النصوص»، الذى يحتوى على نصين مجموعين من الميدان، الأول حكاية «عيشة القادرة» جمع وتدوين: **إبراهيم عبدالحافظ**، من الراوى: **عبداللطيف سيد شحاتة** (٦٢ سنة، شرقية المعصرة ـ بلقاس ـ محافظة الدقهلية). بتاريخ ٢ يوليو ١٩٩٠. والثانى من مدينة السلام، إحدى المدن العمرانية الجديدة بالقاهرة وفيه جمع ودوّن **عامر محمد الوراقى** بعض نصوص الأغانى الشعبية فى ليلة الحنة.

وفى نهاية هذا العدد، يقدم **هيثم يونس** شرحًا لبعض المواقع الإلكترونية حول المأثورات الشعبية الإسكندنافية.

التحرير



القِفَاصَة

حرفة الأثاث الشعبى فى مصر

أصولها ـ خاماتها ـ أدواتها ـ ارتباطها بالعادات والتقاليد الشعبية

سليمان محمود حسن

أستاذ الأشغال الفنية والتراث الشعبى، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان

توفر الحرف الشعبية للبشرية الكثير من أسباب المتعة، فعلى حين تكون الحرفة ذات نفع خاص فإنها تأخذ مظهرًا بالغ الإمتاع والثراء. والواقع أنه من دواعى الجاذبية فى الحرف الشعبية وجود تلك الرابطة السحرية بين شخصية الحرفى والسلعة المنتجة من ناحية، وبين الخامة من ناحية أخرى، وذلك منذ بزوغ فكرتها فى ذهن الحرفى حتى اتخاذها الشكل النهائى، حيث يبدع المجتمع لنفسه ثقافة خاصة به من خلال ما توفر لديه من وسائط مادية، فالحرفة تتحول إلى تعبير مباشر وصادق عن أشخاص المجتمع وحياتهم. ومن ثم، فهى تتحدث بلغة قريبة إلى قلوبهم. ولا يتحتم بطبيعة الحال أن ترتبط الحرفة بالتقاليد؛ فالحياة لا تقف عجلتها، وطرائق العيش تتغير بتغير العادات، ودفق الحياة تصاحبه دائمًا نشأة علاقات جديدة وانبثاق تقاليد مستحدثة (١).



(1) Kamaladevi Chattopodhyay, *The Crafts as an embodiment of the great folk tradition* (in uneseo, The arts and man, 1969 pp. 45 - 60).

والحرفة الشعبية التى نحن بصددها، وهى حرفة **القِفَاصَة**(٢)، لها جذورها العميقة فى تاريخ مصر، وقد توفر لها مجالان متكاملان. **الأول**: أن لها تقاليد حرفية شبه ثابتة، فهى تغطى احتياجات الناس اليومية والمتكررة، وهذا هو الدور الذى تؤديه الأقفاص وأشباهها من المنتجات الشعبية. أما المجال **الثانى**، وهو الذى نحتفى به هنا، فيفضى إلى توظيف هذه التقاليد الحرفية ذات الأصول التقنية المتميزة عن طريق استثمارها بمرونة فائقة وغير محدودة فى صناعة قطع من الأثاث الشعبى بأشكاله وأنواعه التى لا تقع تحت حصر. وتتأثر الحرفة فى هذا المجال إلى حد كبير بخيال الحرفى وإبداعاته الخاصة، ومدى تمتعه بالقدرة على التعبير عن وجدان

(٢) **المعجم الوسيط**، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٧٨٠.

مجتمعه. ولما **كان الوسيط المادى الأساسى فى هذه الحرفة خامة جريد النخيل**[٣]، **وخاصة نخيل البلح**، فقد يكون من الملائم بداية أن نلقى نظرة تاريخية عن وجود النخيل فى مصر حيث يوفر ذلك للحرفة الاستمرار.

خلفية تاريخية

من الثابت أن نخيل البلح **Date Palm** كان ينتشر فى مصر منذ أقدم العصور، فقد ثبت وجوده وعثر على بقايا سوقه منذ العصور الحجرية، كما ثبت من الحفريات أن المصريين القدماء استعانوا فى عمل أسقف منازلهم ومقابرهم المصنوعة من اللبن بجذوع النخيل. وفى عصر ما قبل الأسرات ظهرت آثاره فى الأبنية الحجرية حين اتخذوا من شكل جذوع النخيل زخارف لأسقف مقابرهم [٤] ونقوشها ممثلة على جدران المعابد.

وأصبح من المؤكد أن التربة المصرية لم تعرف منذ العصور القديمة سوى ثلاثة أنواع من هذه العائلة **Palmaeae**، **النوع الأول** هو نخيل البلح واسمه العلمى **Phoenix Dactylifere**، **والنوع الثانى** هو نخيل الدوم **Hyphaene Thebaica**. أما النوع الثالث فهو نخيل العرجون (أو الدالة) **Medemia Argun**. والنوع الأول الذى تقوم عليه الحرفة حاليًا لا تخلو منه قرية من قرى الوادى أو الواحات أو الصحارى، أو أى من سلالاته المتعددة، بينما يوجد نخيل الدوم فى محافظتى قنا وأسوان وفى جنوب الواحة الداخلة. أما نخيل العرجون فلم يُعرف على وجه التحقيق إلا فى منطقة بئر مرات فى الصحراء النوبية جنوب شرقى وادى حلفا [٥].

وتنحصر أوراق النخيل عامة فى شكلين: فهى إما **ريشية** الشكل كما فى نخيل البلح، أو **مروحية** الشكل كما فى نخيل الدوم. ولا يقل عدد أنواع هذه العائلة عن ١٥٠٠ نوع، ويمتاز الكثير منها بأهمية اقتصادية عالية، إذ نجد بينها نخيل النارجيل الذى ينتج الثمار المعروفة باسم "جوز الهند"، وكذلك نخيل الزيت، ونخيل الخيزران، ونخيل العاج النباتى، ونخيل الرافيا، إلى جانب نخيل الزينة المعروف فى الغرب باسم "النخيل الملوكى" ويعرف فى مصر باسم **نخيل الرخام**. ومنذ عهد محمد على بدأت زراعة أنوع كثيرة من النخيل كجوز الهند والرخام [٦].

وللدلالة على قدم عهد نخيل البلح فى مصر، ذكر بوبينو **Popenoe** أن اسم نخيل البلح باللغة المصرية القديمة بنر (**Bnr**) للجمع، بنرت (**Bnrt**) للمفرد، وهو لفظ مصرى صميم كان المصريون القدماء يطلقونه على كل شىء حلو المذاق[٧]. وفى اللغة المصرية القديمة ما يربو على العشرين كلمة تعبر عن النخلة أو جزء منها، وتدل بعض النقوش على أن الخمر الذى كان يصنع من عصارة النخيل فى عهد مرنير (**Merner**) أحد ملوك الأسرة السادسة (حوالى ٢٦٠٠ق. م.) ـ والتى كان البابليون يطلقون عليها **شراب الحياة** ـ إنما كانت من المنتجات المصرية، وكانت ترسل فى النيل بواسطة السفن الشراعية إلى البلاد الإفريقية. كما استخرج المصريون القدماء من منقوع البلح نوعًا آخر من الخمر استعملوه فى عملية التحنيط لاحتوائه على الكحول. وكان الجريد بما عليه من خوص يقدم بكميات وافرة **هدية إلى إله النيل** [٨].

(٣) للباحث دراسة سابقة عن (خوص النخيل فى التراث العربى بين الحرفة والدلالات الرمزية، **المأثورات الشعبية**، العدد ٤٤، ص ٣٧ ـ ٦١، أكتوبر ١٩٩٦. يرجى الرجوع إليها لتضمنها الكثير من المعلومات التى تجنبنا تكرارها هنا.

(٤) وليم نظير، **الثروة النباتية عند قدماء المصريين**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٢٣ ـ ١٢٦.

(5) Vivi Tackholm, Mohammed Drar, *Flora of Egypt*, Bulletin of the Faculty of seince No 82, vol. I. Le Cairo, Fouad I University Press, 1950, P. 4.

(6) Ibid, p. 5.

(٧) ت. و. براون، محمد بهجت **الرسالة رقم٢٤، النخيل فى مصر**، ت. محمد شفيق، القاهرة، وزراة الزراعة، ١٩٣٨، ص ٦٥، ٦٦.

(٨) **المرجع نفسه**، ص٨.

وقد وردت النخلة فى كتاب قدماء المصريين المسمى **كتاب الموتى**، فيقول الظافر **نو**، رئيس القصر والحامل لخاتم الملك : «هل لى أن أجلس فى مكان نظيف تحت ظلال نخلة الآلهة هاتور..»[٩]. ويقول فى موضع آخر من الكتاب المذكور:

(٩) **المرجع نفسه**، ص ٣.

«اللهم قدرنى على هذه الكعكات ودعنى آكل منها فى ظلال شجرة الآلهة هاتور سيدتى المقدسة». وكان المصريون القدماء يعتبرون النخلة **شجرة الفردوس** لما لها من فوائد. وقد أحصت القصيدة البابلية فى العهد الفارسى فوائد النخيل ودونتها فى ثلاثمائة وخمس وستين فائدة [١٠].

(١٠) طه باقر، دراسة فى النباتات المذكورة فى المصادرالمسمارية، **سومر**، مجلد ٨، ص١، بغداد، ١٩٥٢، ص٣٥.

ووجد النخيل فى مصر ممثلاً على الفخار منذ عصر البدارى (٤٥٠٠ق.م)، كما عثر على نخلة كاملة صغيرة بإحدى مقابر سقارة حول مومياء من عهد الأسرة الأولى، واكتشفت فى حفائر **القطا** بالجيزة مومياء مشدودة على جريد نخيل البلح لتبقى مستقيمة الأيدى والأرجل، ويعتبر نخيل البلح بهيئته المؤثرة فى النفس من أهم الأشجار التى ازدانت بها حدائق المصريين القدماء، وسجلوا صورها على أشيائهم وأنيتهم (شكل ١). وكان المصريون القدماء وعلى مدى عصورهم المختلفة يتخذون من شكل النخيل مورداً لا ينضب للزخرفة، مثال ذلك الكرسى المحمول للملكة **Hetephras** من الأسرة الرابعة، وبه سوارٍ خشبية زينت عند النهايات بسعفات النخيل الذهبية[١١]، وكان ذلك واضحًا فى زخرفة تيجان الأعمدة بمعبد **حورس** بإدفو. بالإضافة إلى الكثير من الرسوم والزخارف المستمدة من شكل النخلة وأجزائها. وخلال الدولة الحديثة كانت القطع الخزفية لسعف النخيل شائعة جداً. وفى معبد فيلة **Philae** من العصرالرومانى نجد حزماً من البلح مصورة بين التاج النخيلى.

(11) Vivi Tackholm, Op. Cit, p. 214.

ومن دراسة رسوم المشغولات القديمة أمكن التعرف على ما كان يستخدم فيها من خامات لصناعة الأدوات المختلفة كالأقفاص **Grates** وغيرها، وكان يدعم هذه الحقائق النصوص المرافقة إلى جانب العثور على الأشياء المصنعة ذاتها والتى كانت المصدر الأكيد الذى أمكن الاعتماد عليه.

وفى واقع الأمر أن الذى يهمنا هنا: **الدعامة Mid-Rib** التى تتوسط ورقة نخيل البلح، أى الجريدة التى تتوسط السعفة، والتى كانت ولا تزال يقوم عليها تصنيع الكثير من الأثاث الشعبى فى نطاق حرفة **القفَاصَة** [١٢]. ونرى أنه من الملائم إلقاء نظرة أكثر تفصيلاً على بعض مجالات تشغيل الجريد على مر العصور نذكر منها:

(١٢) الحرفى الذى يعمل فى نطاق هذه الحرفة يقال له «قفاص» **المعجم الوسيط**، مرجع سابق، ص ٧٨٠.

(13) G. Brunton, *Mostagadda and Tasian Culture*, London, Bernard Quaritch LID. 1937, p. 89.

أولاً : مشغولات الجريد عند قدماء المصريين

• **صنع الأقفاص:** تعددت المشغولات المصنوعة من الجريد منذ أقدم العصور فى مصر، ففى **حضارة العمرة Al Amarah** ظهر نوع من الأقفاص ذو أحجام متعددة، وقد اتخذت مقاصف الجريدة لدعم جوانب هذا النوع[١٣]. ومنذ بداية عصر الأسرات الفرعونية ظهرت أقفاص من الجريد مستطيلة الشكل بأحجام متباينة، وكانت تستخدم فى الأغراض نفسها التى تستخدم فيها فى الوقت الراهن، وقد صُورت على جدران المعابد والمقابر فى مشاهد صيد الطيور، منها ما كان على جدران مقابر البرشا [١٤] التى ترجع إلى الدولة الوسطى، وتُرى فيها الطيور داخل أقفاص مستطيلة ومتنوعة الأحجام.

(١٤) و. ن. إمرى، **مصر فى العصر العتيق**، (ت. محمد نوير ومحمد على كمال، مراجعة محمد عبد المنعم ابويكر)، **الألف كتاب** (٦٠٣)، القاهرة، نهضة مصر، ١٩٦٧، ص ٢١٢. انظر ايضًا:

Newberry, *The Tomb of Tehuit - Hetep*, Archocalogical Survey of Egypt. EL - Bersheh, Part I, London, 1800. p. 36.

• **أكواخ من جريد النخيل:** يمكن الاستدلال من أعمال الحفر على قطع العاج التى ترجع إلى عهد الأسرة الفرعونية الأولى (حوالى٣٢٠٠ق . م)، والتى تصور نوعًا من الأكواخ بيضاوية الشكل من جريد النخيل [١٥] (شكل٢) المتقاطع بشكل منحرف. ومثل هذه الأكواخ مازلنا نراها عند قبائل البشاريين **Bisharin** فى جنوب مصر. وقد ورد وصف لتعريف الجدران المقامة حول أهرامات مزغونة [١٦]، حيث كان يزرع صف منتظم من جريد النخيل لإقامة مثل هذه الأكواخ، ثم يتشابك معه صف آخر بشكل منحرف، وبالقرب من القمة يوثق الجريد معًا بواسطة ربط فرع أفقى، ثم يبطن الكل بالطمي. ويظل أثر الجريد الداخلى بارزًا فى اتجاهاته المختلفة. وتبدو مثل هذه الأكواخ بوضوح فى صور مزارات الأهرامات كما فى مقبرة **Merab** (شكل٣)، وانتقل شكل السعف المتروك أعلى إلى شكل الكورنيش المشهور فى العمارة المصرية القديمة؛ فقد كان منشأ الشكل الذى اتخذه **الكورنيش** فى العمارة المصرية القديمة محاكاة لسعف النخيل الذى كان يترك دون تبطين بالطمى على نحو بعض الأكواخ القديمة التى ظلت تقام حتى مطلع القرن العشرين فى مصر.

• **أسرّة من الجريد:** استخدم جريد النخيل فى صناعة نوع من الأسرّة الشعبية، وقد سجلت هذه الصناعة على إحدى جدران مقبرة **حسى رع** بسقارة (شكل ٤) والتى ترجع إلى أوائل الأسرة الثالثة، ويصف **كويبل** [١٧] هذا النموذج بأنه مكون من مجموعة من الأعواد الرأسية تمر من خلال أعواد أخرى عرضية لتصل بين الخط العلوى وخط القاعة، ويلاحظ فى الشكل وجود فتحة عليا بغطاء محكم من الواضح أنه كان يستخدم كسحارة لحفظ الأشياء. وبمقارنة هذا النموذج بأحد النماذج التى تصنع حاليًا نجد أنه صُنع بالطريقة نفسها تقريبًا. وظهر فى عهد الأسرة الخامسة[١٨] نوع آخر من الأسرّة، استخدمت فيه أعواد الجريد الغليظة لعمل فرشة السرير، مع ملاحظة توثيق هذه الأعواد بالحبال، وحتى الآن نجد هذا النوع من أنواع الأسرة المعروف بـ «**العنجريب**» - فى النوبة والسودان إلا أن النموذج الحديث مثبت بإطار خشبى ومرتفع عن الأرض بواسطة الأرجل المثبتة بالإطار. وفى نواحى مصر العليا، حيث تكثر العقارب صيفًا، يفضل الأهالى الأسرة من الجريد نظرًا لنعومة سطحه[١٩] وانزلاق أرجل العقارب عليه فلا تصل إلى النائم، وهناك نوع آخر من الأسرّة وجد ضمن بقايا اللعب الشعبية للأطفال، التى كانت شائعة فى النصف الأخير من القرن الثالث الميلادى.

• **مقاعد من الجريد:** استخدم الجريد خلال العهود المتعاقبة فى مصر القديمة فى صناعة المقاعد، وكانت ذات أشكال بسيطة بدون مسند الظهر، وتشبه إلى حد كبير الأقفاص (شكل٥) وحتى وقت قريب من مطلع القرن الماضى كانت تستخدم مثل هذه المقاعد فى المقاهى الشعبية ومجالس رواة القصص الشعبى [٢٠]. وجدير بالذكر أن حرف (ب) فى الأبجدية المصرية القديمة عبارة عن سيدة تجلس على كرسى من الجريد. إلا أن الحرفة تطورت فى الوقت الراهن وابتكرت أشكالاً متعددة مثل تلك التى لها مساند للظهر ومساند جانبية للأيدى، مع الحفاظ على طابعها الشعبى، مما سيتضح لنا بعد ذلك.

• **أبواب من الجريد:** كان لجريد النخيل استخدام شائع فى صناعة الأبواب فى المناطق الريفية، وخاصة أبواب الزرائب والحدائق، ويحتفظ متحف الآثار المصرية

(15) Bradford, *J, Building inWattle, Wood Turf,* (in: Singer Holmyard and Hall,History of Technology vol.I) Oxford, At the Clarendon Prees. 1955, p. 300.

(16) W. M. F. Petrie, *Egyptain Architecture, London,* Bernard Quaritch LTP. 1938, p. 15.

(17) W. E. Quibell, *Exavecation at Saqqara (1811- 1912), The Tomb of Hesy,* Le Caire, imprimerie de L'ematitut, Francais d'archeologie Orientale, 1913. p. 29.

(18) Vivi Tackholm, Op. Cit, p. 231.

(19) W.M.F. Petrie, *Hawara, Beahmu and Arsinon,* London, 1889, p. 19, fig 85.

(20) E. W. Lane, *The Manners and Customs of the Modem Egyptians,* John Murray,London, 1871, p. 103.



بنموذج تحت رقم (٥١٦٠) عثر عليه فى مقبرة **مير** من الأسرة الحادية عشرة، ويتألف الباب المشار إليه من مجموعة من أعواد الجريد الغليظ تبلغ ٤٤ عودًا متراصة رأسيًا، بينما تتعامد أعواد أخرى عليها بانحراف، و مثبتة بحبال من ليف النخيل. ولا تزال مثل هذه الأبواب تصنع فى قرى الوادى والواحات المصرية.

• **الجريد فى صناعة المراوح:** تعددت نماذج المراوح التى دخل فى صناعتها جريد النخيل. وقد كان استعمالها شائعًا إبان الدولة الفرعونية الحديثة، منها نموذج لمروحة دائرية الشكل مكونة من شرائح رقيقة من جريد النخيل الموثق بخيوط من الكتان، وللمروحة مقبض من الجريد. وقد وجد فى توابيت كهنة آمون بالدير البحرى[٢١] اكثر من نموذج من هذه المراوح. ويحتفظ متحف الآثار المصرية بالقاهرة بالنموذج المشار إليه، ويلاحظ أن للمروحة حافة (كنار) من الخيوط تؤلف الإطار الخارجى للمروحة. وبالمتحف نماذج أخرى (شكل٦)، ويلاحظ أن الإطار الخارجى لجسم المروحة من الجريد، وكذلك مقبض المروحة الذى تم شقه من الطرف إلى سبع سلخات زخرف بها جسم المروحة. إلى جانب نماذج أخرى أحدث، نشر بعضها **توماس**[٢٢] فى كتالوج المتحف الإثنوجرافى بالقاهرة (شكل٧)، وهى على هيئة علم مربع الشكل، وتتألف من سلخات من جريد النخيل الذى يمثل السدى فى النسيج - بينما تلتف عليها خيوط ملونة - ممثلة للحمة، ولا تزال مثل هذه المراوح تصنع بالطريقة نفسها فى مناطق النوبة. وقد استخدم جريد النخيل أيضًا فى صناعة بعض الفراجين المستخدمة فى الرسم وذلك بعد هرس احد أطرافها لتناسب عملية التلوين.

• **الجريد فى صناعة الصنادل:** من الواضح أن جريد النخيل كان يدخل فى صناعة بعض الصنادل فى العهود الفرعونية لتدعيمها وذلك بأساليب متنوعة، مثال ذلك بقايا لصندل مصرى قديم صنع بطريقة عمل السلال (شكل ٨) [٢٣]، ويتكون الصندل من خوص النخيل المضفور، وله حافة عليا وأخرى سفلى من الجريد، وقد أحاط بكل منهما الخوص ليؤلف معهما رباطًا قويًا، والغرز به متماسكة معًا بشدة على طول الحافتين حول حاشية من ألياف الجريد، وقد تم تقوية الصندل بخطوط طولية من العقد المخيطة على السطح الخارجى.

• **الجريد فى صناعة الفخاخ:** استخدم الجريد مع أشواك النخيل وحبال الليف فى صنع نوع من الفخاخ الدائرية لصيد الحيوانات الصغيرة منذ أقدم العصور فى مصر، وقد صورت هذه الفخاخ على جدران مقبرة **Hirakonpolis**[٢٤]. كما صورت مثل هذه الفخاخ على الصخور بجنوب الجزائر فيما قبل التاريخ. وظل هذا النوع من الفخاخ منتشرًا حتى يومنا هذا على امتداد الساحل الشمالى الإفريقى بين قبائل البدو والطوارق [٢٥] الذين يعتمدون على هذا النوع من الفخاخ الذى يتركب من حلقة من الجريد، يثبت بها عدد كبير من الأشواك التى تتجه أطرافها المدببة إلى بؤرتها، وتوثق بحبل متين مجدول من شعر الماعز، ويثبت فى وتد من الجريد القوى، وتغرس الأوتاد فى التربة ثم تغطى المجموعة بطبقة رقيقة من الرمال، فإذا ما وطئتها الفريسة بأقدامها انطلق الظلف إلى أسفل وسط حلقة الشوك، وتعذر عليها التخلص منه ووقفت فى مكانها لا تستطيع حراكًا، فيصل إليها الصياد ليقبض عليها حية [٢٦].

(21) Vivi Tackholm, Op. Cit., p. 234.

(22) Thomas E. S., *Catalogue of the Ethnographical Museum of the Royal Geogaphical Society of Egypt*, Cairo 1924. pp. 119, 120.

(23) Ibid.

(24) Jean Capart, *Primitive Art in Egypt*, H. Grevcl & co., London, 1905, p. 211.

(25) H. Lhote, *La Chasse Chey Les Touavege*, Paris, Amiot & Dumont, 1951. pp (32 - 40) .

(٢٦) عثمان خيرت، الصيد عند قدماء المصريين، **الصحيفة الزراعية**، م ١٦، القاهرة، مايو ١٩٥٧، ص ٤٣.

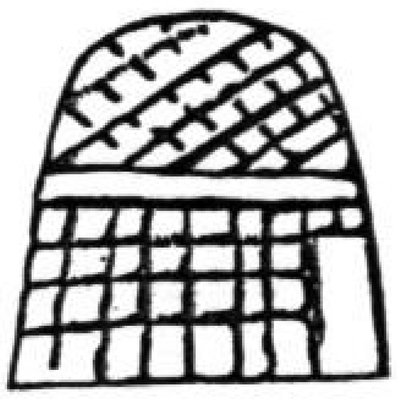
ويحتفظ المتحف الزراعى بالدقى ـ قسم الزراعة القديمة ـ بثلاثة نماذج منها تحمل الأرقام (٤٨٩)، (٤٥٣٠)، (٤٥٢٩)، كما يحتفظ المتحف الإثنوجرافى بالقاهرة بنموذج من هذه الفخاخ، وقد قام بتوصيفه وتسجيله **توماس** [٢٧] فى كتالوج المتحف (شكل٩). وقد أوضح **توماس** أسلوب صناعته بدقة بالغة. وهناك نوع آخر من الفخاخ الخاصة بصيد الطيور، وهو الفخ ذو الطارتين الذى يرى ممثلاً على أحد جدران مقابر بنى حسن التى ترجع إلى عهد الدولة الوسطى، وهذا النوع ممثل بكثرة على جدران المقابر المصرية القديمة، ويتكون من الجريد مع الياف الكتان أو ليف النخيل. وانتشرت فى هذه الفترة **الفخاخ السداسية** الشكل المصنوعة من جريد النخيل ولوفه، ولا تزال مثل هذه الأنواع تستخدم فى بعض المناطق المصرية وبصفة خاصة فى بلدتى **المطرية وابو رواش**، وتتلخص طريقة استعمالها بأن تثبت فى الأرض بأوتاد وتترك مفتوحة بواسطة مضارب من الجريد حيث تتصل بحبل معد للسحب بعد دخول الطيور لأكل الحبوب الملقاة فيها، وتتحرك المضارب عند الإغلاق فيتم القبض عليها ومن ثم تُعبأ فى أقفاص[٢٨].

(27) Thomas, E. S., Op. Cit.

(٢٨) سليم حسن، **مصر القديمة فى عصر ما قبل التاريخ إلى نهاية العصر الاهناسى**، ج٢، القاهرة مطبعة الكوثر، ١٩٤٠، مرمر ١٣٧، ١٣٨.



(شكل ١)



(شكل ٢)

(شكل١) جانب من إناء خزفى عليه شكل نخلة كاملة التفاصيل، وحولها طيور تاكل من الثمار ـ نقلاً عن كايمر: L. Keimer, des pigeons dans une palmerier, Fouad I University press, Cairo, 1952 .

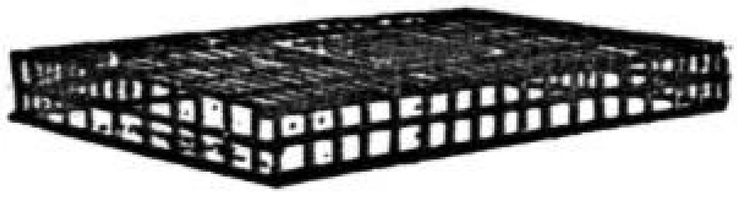
(شكل٢) كوخ من الجريد ـ عهد ما قبل الأسرات ـ نقلاً عن برادفورد: J. Bradford, Building in wattle.....

(شكل٣) صف من الجريد يتشابك مع جريد آخر بشكل منحرف لإقامة السياجات المحيطة بالحقول ـ نقلاً عن بيترى: F. Petrie, Egyptian Architecture.....

(شكل٤) سرير من الجريد من مصر القديمة ـ نقلاً عن ولكنسون: J. Wilkinson, popular Account.....



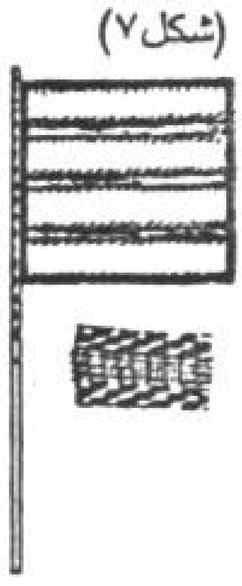
(شكل ٣)



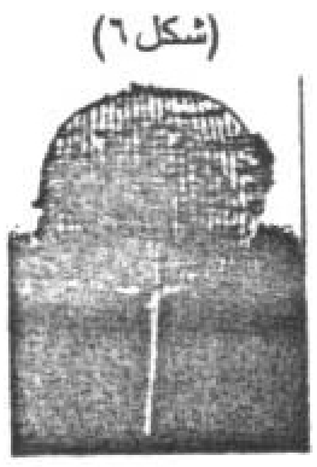
(شكل ٤)







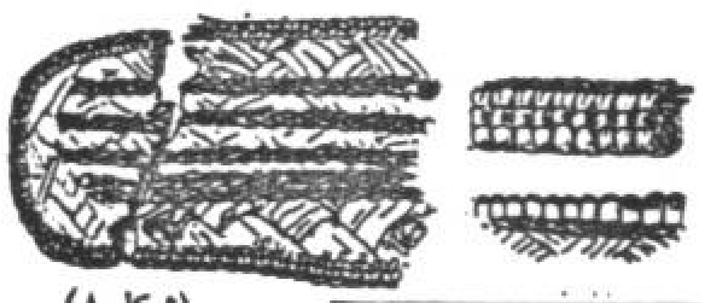
(شكل٧)



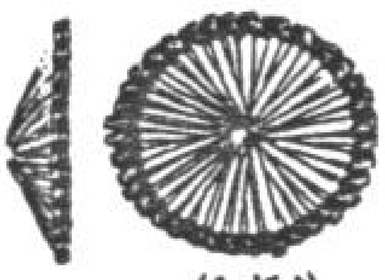
(شكل٦)



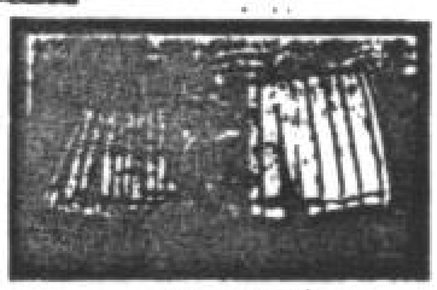
(شكل٥)



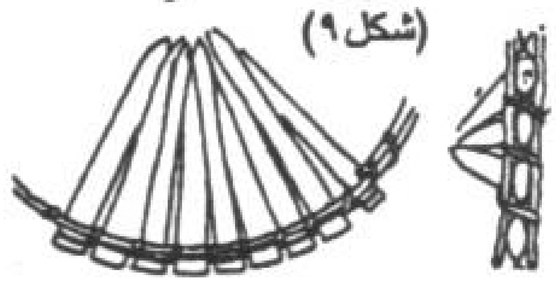
(شكل٨)



(شكل٩)



(شكل١٠)



(شكل٥) أشكال متنوعة من كراسى الجريد من النوع الذى كان شائعًا فى مصر القديمة، تجلس على أحدهم سيدة ليمثلا معًا حرف (ب) فى الأبجدية المصرية القديمة، نقلاً عن ولكنسون

(شكل٦) مروحة من شرائح الجريد، لها كنار من الخيوط، المتحف المصرى

(شكل٧) مروحة على هيئة علم لها يد من الجريد، تتألف من سلخات من الجريد تمثل السدى فى النسيج، بينما يلتف حولها خيوط ملونة تمثل اللحمة، نقلاً عن توماس:

E. S Thomas. Catalogue of Ethnographical Museum

(شكل٨) بقايا صندل من مصرالقديمة،مصنوع من خوص النخيل له دعامات داخلية من الجريد، نقلاً عن توماس: Ibid

(شكل٩) فخ لصيد الطيور الصغيرة، مصرالقديمة، سجلت مثل هذه الفخاخ على جدران مقبرة ميراكون بوليس، يوجد نموذج منها فى المتحف الإثنوجرافى بالقاهرة، نقلاً عن توماس: Ibid

(شكل١٠) حصير لعمل الجبن من الجريد الموثق بخيوط من العهد الرومانى، المتحف المصرى

ثانيًا: مشغولات الجريد فى العهد الإغريقى الرومانى

فى السطور السابقة تعرضنا إلى أمثلة من مشغولات الجريد فى مصر القديمة، وفى العصور التالية استمرت الحرف القائمة على تشغيل الجريد فى إنتاج المشغولات بالأساليب الفنية التقليدية نفسها تقريبًا. وفى الفترة اليونانية الرومانية (٣٠ق.م -٣٩٥م)، انتشر نوع من **حصير الجبن** (شكل١٠) قامت صناعته على أعواد جريد النخيل الموثق بخيوط من الكتان. وفى الفترة ذاتها لوحظ استخدام الجريد بكثرة فى إقامة **السياجات** التى تحيط بالمنازل والحقول، وقد وجدت أمثلة منها بالفيوم، وكانت أعواد الجريد تربط بحبال بحيث يكون الربط فى اتجاهات متقاطعة تماثل ما كان إبان العصور الفرعونية [٢٩].

(29) W. M. Petrie, *Egyption Decorative Art*, New York, 1978, p. 99

ثالثًا: مشغولات الجريد فى العهد القبطى

لا نلبث أن ننتقل من العهد الإغريقى الرومانى إلى العهد القبطى حتى نقطن إلى وجود مشغولات دأب الرهبان الأقباط على إنتاجها فى أديرتهم، لا تختلف كثيرًا عما كان منتشرًا طوال الأزمنة الفرعونية، فالمشغولات القديمة ظلت محتفظة بطابعها دون توقف، وظلت مشغولات الجريد **كالأقفاص والأسرة** التى تتباين فى أشكالها وأساليب صنعها وخاماتها عن قطع الأثاث الرومانى، وكانت أنواع **السلال** تصنع فى الأديرة المسيحية بالإضافة إلى أنواع **الغرابيل** التى كانت تصنع من سلخات من جريد النخيل. وقد عُثر على بعض هذه **الغرابيل** فى دير مسيحى بطيبة كان يدخل فى صناعتها جريد النخيل [٣٠]. ومن عادة المسيحيين فى ذلك العهد، بناءً على ما ذكره أحد المؤرخين، أنهم كانوا يعتقدون بأن فرصتهم الوحيدة للخلاص هى الاعتزال والحياة حياة شاقة عملاً بتعاليم (العهد القديم)، فكان الرهبان يعكفون على كسب عيشهم من الأعمال الشاقة حتى تدمى أيديهم [٣١].



(30) H. F. Winlock, *The Monastery of Epiphius at Thebes*, Vol. 3, New York, Publications of Metropolitan Museum of Art Egyptain... 1926, p. 63.

(31) S. H. Leeder, *Modern Some of Faraons*, London, Hodder and Stoughton, 1918, p. 181.

رابعًا: مشغولات الجريد فى العصور الإسلامية

وبالانتقال إلى العصور الإسلامية نجد أن الحرفة استمرت بطابعها الشعبى فى صناعة **المقاعد والأسرة والأقفاص** من الجريد، وكانوا يضعون عليها أحيانًا **طُراحات**، وهى وسائد من قماش محشوة بالقطن أو **الأسطبة**[٣٢] عند الأسر الفقيرة. ويذكر كلوت بك[٣٣] فى معرض الحديث عن **الديوان** الذى يُطلق على موضع الاستقبال فى البيوت المصرية بأنه يتألف من **طراحات** تفرش غالبًا على أقفاص من جريد النخيل. ولم يكن هذا النوع مقصورًا على الطبقة الشعبية، فقد استخدم الخلفاء المقاعد المصنوعة من الجريد فى مجالسهم، و ورد فى الخطط التوفيقية [٣٤] أن الخليفة الآمر بأحكام الله كان يجلس على كرسى من الجريد بغير وسادة إمعانًا فى التقشف. ويذكر **إدوارد وليم لين**[٣٥] أن حديقة الأزبكية فى القرن التاسع عشر كان بها **مقاعد ودكك** من الجريد، ويشير إلى أن منازل الشعبيين كانت تحتوى عادة على **أسرة** من الجريد، كما يذكر استخدام الجريد فى عمل الأقفاص والمقاعد التى تنتشر فى المقاهى الشعبية.

وظهرت أنواع من السلال (**الأقفاص**) كانت تستخدم كمصائد، محتمل أنها كانت من جريد النخيل أو غيره، فيتحدث **ابن عبد ربه**[٣٦] عن أن إحدى طرق صيد العصافير كانت تتم عن طريق سلة أو **قفص** فى صورة المحبرة المنكوسة ويجعل فى **جوفها عصفور**، فتنتفض عليه العصافير وتدخل عليه، فما دخل منها تعذّر عليه الخروج.

وتشير **دفاتر الأوامر التركية فى مصر**، إبان الحكم العثمانى، أنه كان هناك نظام ضرائبى على النخيل يعرف بـ (عشور النخيل)، وكانت هذه العشور تُعدل من حين لآخر، أو تُلغى تبعًا لتظلمات الناس أو بحسب الأحوال الاقتصادية [٣٧]، وكان بعض من هذه العشور موقوفًا وقفًا خيريًا على دور العبادة من مساجد وتكايا وكنائس وأديرة.

هذه لمحة مختصرة لمسيرة مشغولات الجريد فى مصر خلال العصور المتعاقبة. وبالرغم من التباعد بين العصور إلا أننا نرى تشابهًا كبيرًا فى الإنتاج الحرفى على جدران المقابر والمعابد التى سجلت بكل دقة مظاهر الحياة اليومية بمافى ذلك الحرف

(٣٢) **الأسُطبة**: هى البقايا المتخلفة من الصناعات الكتانية والقطنية، المعجم الوسيط، دار المعارف، ط٣،ج١، ص٨.

(٣٣) كلوت بك، **لمحة عامة إلى مصر**، القاهرة، مطبعة أبى الهول، ب. ت،ج٢، ص٣١.

(٣٤) على مبارك، **الخطط التوفيقية**،ج١ ـ القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٣٠٥ (م١٩١٥) ص ٩٣.

(٣٥) إدوارد وليم لين، **المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم**، ت: على طاهر نور، مطبعة الرسالة، القاهرة ١٩٥٠، ص ١٤، ١٨، ٩٣، ٣٧٤، ٣٨٧.

(٣٦) ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، القاهرة، المطبعة الأزهرية، ١٩٤٠، ص ٢٤٦.

(٣٧) انظر دفاتر تركى، المجلس المخصوص من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٨٩٧ بدار المحفوظات بالقاهرة.

بمختلف أنواعها، وقد ساهم ذلك ـ بطبيعة الحال ـ فى نقل الميراث الحرفى من جيل لآخر بما تضمنه من خبرات وأساليب حرفية. وظل ذوق العصر واختلاف العادات والتقاليد هما العنصران الأساسيان فى استمرار الحرف وتطورها.

زيارات ميدانية

قام الباحث بعدة زيارات ميدانية للوقوف على ما آلت إليه الحرفة فى الوقت الراهن، وقد شملت الزيارات المراكز الحرفية فى: (الأقصر وسوهاج والمنيا وبنى سويف والجيزة) فى الوجه القبلى، ثم قام بزيارات ميدانية أخرى فى كلٍّ من: (مرسى مطروح وكفر الشيخ والشرقية والمنوفية والقليوبية) وقد لاحظ الآتى:

* أن أدوات التشغيل ـ من شمال الوادى إلى أقصى جنوبه ـ كانت على نمط واحد تقريبًا،لا تغيير يذكر فيها.

* بالنسبة لعمل الأقفاص المتنوعة، وما شابهها من مشغولات، تُعمل بمقاييس تكاد تكون ثابتة وموحدة.

* بالنسبة إلى **تطور الأثاث**، فهناك اختلافات طفيفة بين الحرفيين، ربما تكون فى المحافظه الواحدة أكثر اختلافًا منها بين المحافظات، وربما كان ذلك مرده إلى كثرة أسفار الحرفيين من منطقة لأخرى، واجتماع الحرفيين من مناطق عدة لإنجاز الأعمال، مما يساعد على التأثير والتأثر بينهم. ويتضح ذلك من أشكال المقاعد والأرائك والقطع الأخرى تبعًا لأغراضها وأبعادها.

انتشار نخيل البلح في مصر فى الوقت الراهن

تابع الباحث توفر خامة جريد نخيل البلح فى مصر من خلال بعض الزيارات، فتلك الخامة استطاعت على مر التاريخ أن تحتفظ بتراثها الحرفى. ولمَّا كان نخيل البلح هو المصدرالرئيسى لهذه الخامة فمن الأهمية بمكان إلقاء نظرة على انتشاره فى مصر فى الوقت الراهن، ومن ثم وصفه وتقليمه للحصول على خامة الجريد، مستعينًا فى ذلك ببعض المصادر. وقد أجمعت هذه المصادر على أن نخيل البلح ينتشر فى جميع الجهات القابلة للزراعة فى مصر. أما الجهات غير القابلة للزراعة فإنه ينتشر فيها انتشارًا محدودًا، وهو ينمو حيث تنخفض درجة الحرارة انخفاضًا نسبيًا عن الجهات الجنوبية الحارة الواقعة عند أسوان، ويزدهر أيضًا فى الواحات الواقعة فى الصحراء الغربية، كواحة سيوة والواحة البحرية والفرافرة والداخلة والخارجة إلى جانب الفيوم. ويوجد على سواحل البحرالأبيض المتوسط فى غابات كثيفة تحيط بمدينة الإسكندرية ورشيد وبلطيم ودمياط والعريش ورفح. أما على شواطىء البحر الأحمر فنجد النخيل فى السويس وفى وادى بلِّى المحازى لأسيوط. وتكثر غابات النخيل فى مصر فى القسم الشرقى من الوجه البحرى، كذلك على امتداد الطريق الواصل بين العريش والصالحية من جهة وبين بلبيس من جهة أخرى. هذا فضلاً عن انتشار هذه الغابات فى ضواحى القاهرة لا سيما بجهة الجيزة فى مواقع مدينة منفيس القديمة بالقرب من بلدة **أم خنان**.



سعف النخيل



يمثل سعف النخيل مجموعة الأوراق الخضراء للنخلة، والسعفة الواحدة أى **الورقة** تتألف من ثلاثة أجزاء هى:

١ـ **الكرنافة:** وهى الجزء ـ من الجريدة ـ الذى يمثل قاعدة السعفة، ومرتكزها على الساق (جذع النخلة)، وتبدو عريضة نسبيًا، وهى مغلفة باللوف. ويتخلص منها الحرفى عادة، فهى لا تستخدم فى مصر سوى للوقود، بينما تستخدم فى **العراق** كطوافات لشباك صيد الأسماك. أما فى إيران، فبالإضافة لاستخدامها كوقود وطوافات كانت تستخدم فى الأزمنة القديمة لحفظ توازن هياكل القوارب المصنوعة من جريد النخيل المضموم بجانب بعضه والمثبت بحبال اللوف. وتبدو الكرنافة مقعرة من الداخل تجاه الساق، محدبة من الخارج، سميكة فى وسطها، يقل سمكها كلما اقترب جانباها، ويطلق عليها البعض **قُحافة**.

٢ ـ **الجريدة:** هى امتداد طرف الكرنافة العلوى، وتمثل الامتداد الطولى للسعفة، وتبدو ذات ثلاثة أضلاع وثلاث زوايا. ضلع منها ذو استدارة وهو الواقع ظهر **السعفة**، والضلعان الآخران منبسطان وعليهما تقوم الوريقات **الخوص** فى نظم تبادلية أو متقابلة ـ أو مجاميع حسب نوع النخلة ـ ويبلغ طول الجريدة من ٣ ـ ٥ أمتار وعرضها فى بدايتها بعد الكرنافة مباشرة حوالى ١٠ سم، وتنساب تدريجيًا فى اتجاه الطرف النهائى الذى يكون سمكه حوالى نصف سم. وتكون الجريدة فى أشد حالات صلابتها وهى جافة جفافًا كاملاً. وتُغلّف الجريدة قشرة ملساء خضراء اللون، مائلة للاصفرار فى حالة الجفاف الكامل. والجريد من الخامات النباتية الصلبة التى تمتاز بالقدرة على التحمل لذلك استخدم فى مشغولات تحتاج إلى هذه الصلابة مثل الأقفاص والأسرّة والأبواب فى نطاق **حرفة القفَاصَة** التى بقيت على مر السنين.

٣ ـ **الخوص:** أما خوص النخيل فيطلق على الوريقات المتفرعة من جانبى الجريدة، وهى عادة تتصل بالجريدة بصورة مائلة. وتتكون كل خوصة من شقين، ويقام على خوص النخيل أنواع من الحرف الشعبية [٣٨] تختلف فى وظيفتها عن الحرفة الحالية.

(٣٨) راجع الحاشية رقم (٣) فى هذه القائمة.

تقليم النخيل (الحصول على الجريد)

ويتم الحصول على الجريد بتقليم النخيل للتخلص من السعف الجاف المائل للصفرة والذى لم يعد يقوم بوظيفته. وتعيش السعفة عادة من ٣ـ ٧ سنوات إذا لم تقلم. وقد يقطع السعف بقواعده (كرانيفه) وبلوفه فى فصل الخريف بعد جنى الثمار، أو يقطع فقط فى الخريف فى حين تقطع الكرانيف واللوف أول السنة. وبعض النخيل ينتج سعفًا كثيرًا، لهذا يقلم أحيانًا مرتين فى العام إحداهما فى يناير والأخرى فى سبتمبر [٣٩]، وذكور النخيل تؤتى من السعف أكثر من إناثها. وينتظم وضع السعف حول الجذع فى خمسة أو ستة صفوف، وفى كل سنة يقطع الصف الأول الأسفل منها، ويبدو ذلك واضحًا فى محيط جذع النخلة حيث تظهر أصول السعف البارزة المتجهة إلى أعلى، ويمكن بواسطة هذه الأصول التعرف على عمرالنخلة. فكل صف منها تتألف منه دائرة حول الجذع يعدل سنة. ويتراوح عدد السعفات التى يجب

(٣٩) براون ومحمد بهجت، **مرجع سابق**، ص ، ٦٥ـ ٦٦.

تقليمها ما بين ٨ إلى ١٥ سعفة كل عام، وفى المعتاد يقلم السعف عندما يبلغ عمره ثلاث سنوات[٤٠]، ولما كان من المتعذر صعود النخلة بالطريقة نفسها التى يتم بها صعود الأشجار الأخرى، فقد تحايل المصريون للوصول إلى قمة النخلة بوسيلة خاصة من الحبال المجدولة أسموها **المِطْلاع** أو **المِطْلَع**. ومن الطبيعى أن يختلف شكل هذه الوسيلة ومسماها من قطر لآخر، وهم يعقدونه حول أجسامهم وحول جذع النخلة ثم يستندون جلوسًا فى جزء منه ويرتكزون بأرجلهم على أصول السعف الناتئة بسبب قطعه، ويستعينون بهذا الوضع وبواسطة أيديهم أيضًا على الصعود برفع الجزء الملامس للجذع من الحبل إلى أعلى. وهم يعتمدون على هذه الطريقة فى النزول أيضًا. و**المطلاع** يسمى فى العراق (مرقاة)، ويقال له فى الحجاز (مربط) وفى اليمن (مركض)، وفى بعض مناطق وسط جزير العرب (فره وندە): واللفظة الأخيرة معربة عن الكلمة الفارسية بروندة ـ أى الحبل.

(٤٠) انظر: أحمد عبد العظيم، **نخيل البلح فى الإقليم الجنوبى (مصر)** وزارة الزراعة، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣.

خصائص جريد بعض أنواع النخيل

يشير براون [٤١] إلى أن صفات جريد نخيل البلح تختلف باختلاف نوع النخلة، فجريد نخيل **العمرى والحيّاتى** تكون فيهما النخلة هيفاء بينما جريدها دقيق. أما جريد **بنت عيشة** فنخلته هى الأخرى هيفاء وجريدها رفيع نسبيًا، فى حين أن جريد النخيل **الزّغلول والأمْهات** معتد الضخامة، بينما جريده غليظ. أما نخيل **السيوى** فيعد أضخم أنواع النخيل فى مصر، وسعفه طويل كثير التدلى وجريده غليظ ذو لون أخضر باهت.

(٤١) براون ومحمد بهجت، **مرجع سابق**، ص ٨٤ ـ ٩٩.

مصادر الحصول على الجريد

يتم حصول الحرفيين على الجريد من أصحاب النخيل فى المناطق القريبة لهم أو من تجار الجملة أو من الأسواق الأسبوعية المقامة بالقرى. ويباع بالمائة، ومن الحرفيين من يملك عددًا من النخيل قد يفى بحاجته فى العمل، أو يلجأ لشراء ما يكمل حاجته.

تخزين الجريد

يمكن تخزين الجريد الأخضر ليجف والاحتفاظ ببعض أجزائه لمدة طويلة، وهى الأجزاء الرفيعة التى تقطع بغرض استخدامها كعيدان، وتبلغ مدة التخزين من ثلاثة شهور إلى سنة حسب نوع الجريد. أما الأجزاء فى المواضع التى تحتاج الثقب فلا يمكن تخزينها لضرورة إبقائها فى حالة لينة حتى يمكن نفاذ عدة الثقب من خلال أليافها.

وتعتمد الحرفة على الجريد الأخضر طوالّ العام، وفى حالة عدم توفر الجريد الأخضر جرت العادة على أن يقوم الحرفيون بتخزين الجريد. وعند العمل به ينقع فى الماء أيامًا عدة قبل البدء فى التشغيل، على أن الحرفة تعتمد على الجريد الأخضر والجريد الجاف، حيث يقوم الحرفى بعمل العوارض من الجريد الأخضر، بينما تكون **العيدان** الرفيعة من الجريد الجاف.

تلف الجريد

قد يصاب الجريد بالتلف بسبب عدم تغذية النخلة والعناية بها مما يؤدى إلى ضعف الخامة، أو يكون بسبب إصابة الجريد بالتسوس، وقد يرجع ذلك إلى ترك أجزاء من الخوص بالجريد عند تقشيره، أو إذا تم تقليمه فى الأوقات الحارة، وكذلك إذا ترك مدة طويلة فى الشمس ليجف مما يؤدى إلى سرعة تسوسه. ويقوم بعض



الحرفيين برش الجريد أو المشغولات التى تترك لمدة طويلة بالمبيدات الحشرية (د.د.ت)، ولكن هذا الأسلوب لا يأتى بنتيجة مرضية إلى درجة كبيرة.



أدوات التشغيل

أدوات حرفة **القِفَاصَة** ـ سواء أكانت فى صناعة الأقفاص أم لعمل قطع الأثاث ـ هى أدوات محدودة وبسيطة، وهى إما **خشبية** أو **معدنية** (شكل١١) وتصنع الأدوات المعدنية غالبًا فى رشيد، لشهرتها القديمة فى هذه الصناعة، علاوة على توفير خامات النخيل، وهذه الأدوات على النحو التالى:

أولاً: الأدوات الخشبية

١ ـ **المِعَدلة:** وهى قطعة من الخشب يبلغ طولها حوالى ٦٠سم وعرضها ٢٠ سم وسمكها ٤سم تقريبًا، بها فتحة أو فتحتان قرب أحد طرفيها، وتستعمل لتعديل المحاور المنحنية للجريد.

٢ ـ **القُرمة:** كتلة مستديرة من الخشب، تثبت فى الأرض، وهى مقطوعة من ساق شجرة، يُقطَع الحرفى عليها عيدان الجريد وعوارضه.

٣ ـ **الثقيلة:** وهى قطعة من الخشب طولها حوالى ٤٠ سم وعرضها ٥ سم، وتستعمل فى الضرب على (اللقط) لتثبيت عيدان الجريد.

٤ ـ **الخفيفة:** قطعة من الخشب، طولها حوالى٤٠ سم وعرضها حوالى ٢,٥ سم، وتستعمل فى الطرق على عيدان الجريد الطولية لتدخل فى ثقوب العوارض العرضية.

٥ ـ **القِياس:** قطعة من الجريد عليها علامات (ثقوب) تمثل المقاسات المطلوبة لعمل المشغولات المختلفة، ولدى الحرفى قياسات عدة تبعًا لما يقوم به من أعمال.

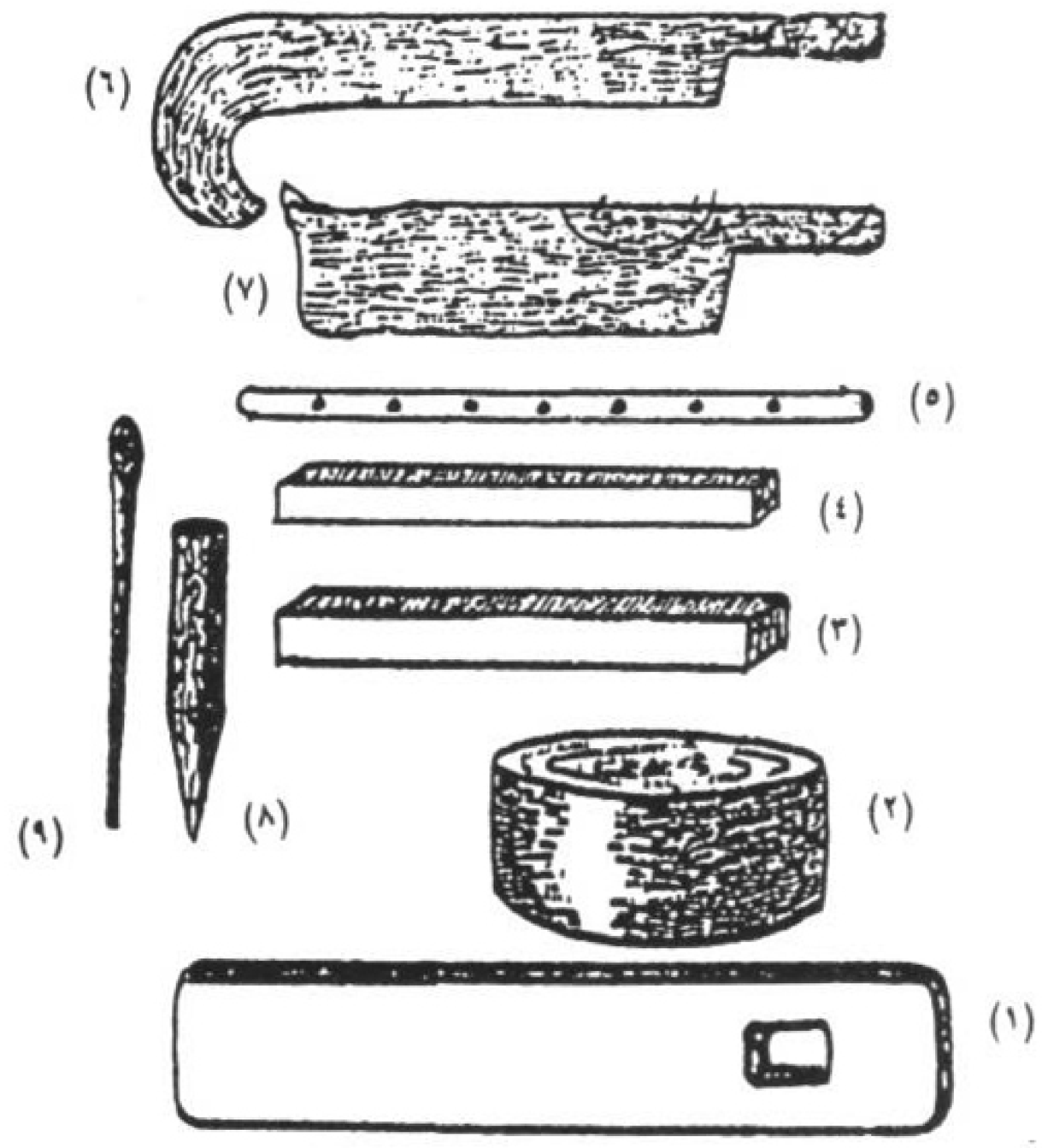
ثانيًا: الأدوات المعدنية

١ ـ **السلاح:** أداة الصلب، طوله حوالى ٥٠سم، ينحنى عند طرفه بزاوية حادة، وله مقبض يُكسى عادة بقطعة من القماش، ويستعمل فى توضيب الجريد وشقه ونزع بقايا الخوص عنه، وفى العادة يحفر اسم صانعه عليه.

٢ ـ **التدر:** سكين من الصلب يشبه ساطور الجزار، ويتماثل مع السلاح فى حفر اسم صانعه عليه وفى لف قطعة من القماش حول مقبضه، ولطرفه العلوى المقابل للمقبض بروز قليل منحنٍ.

٣ ـ **مسمار علام:** من الصلب، مخروطى الشكل، له طرف مدبب، يستخدم لوضع علامات على عوارض الجريد التى سيتم ثقبها بعد ذلك بالاستعانة (بالقياس).

٤ ـ **اللقط:** والذى يسمى (ماسورة قفاص)، وهو عبارة عن أسطوانة مجوفة من الصلب تستعمل فى تثقيب العوارض. وهو يختلف حسب الثقوب المطلوبة، ومن أنواعه (لقط دقى) للثقوب الصغيرة، (لقط رقيق) للثقوب المتوسطة، (لقط حزم) للثقوب الكبيرة.



(شكل١١) مجموعة من أدوت حرفة القفَاصَة، بعضها من الخشب هى (١ ـ المعدلة، ٢ ـ القرمة، ٣ ـ الثقيلة، ٤ ـ الخفيفة، ٥ ـ القياس، وهو من الجريد) والبعض الآخر من المعدن (٦ ـ السلاح، ٧ ـ التدر، ٨ ـ مسمار علام، ٩ ـ اللقط).

مراحل إعداد خامة الجريد للتشغيل

عند التشغيل يجب أن يكون الجريد طازجًا، خاصة إذا ما أريد استخدامه فى عمل أشكال غير مستقيمة، حتى يكون أقل عرضة للتشقق. ثم يمر الجريد الأخضر بمراحل عدة أساسية، قبل أن يبدأ الحرفى بناء المشغولة سواء أكانت أقفاصًا أم قطعًا من الأثاث. وهذه المراحل هى:

١ ـ **التقشير**: وفيها يتم نزع الخوص يدويًا من جسم الجريدة عن طريق جذبه بقوة فى الاتجاه المعاكس لمنبته، أو استخدام سلاح معدنى فى ذلك.

٢ ـ **التنشير**: وفيها ترص أعواد الجريد مستندة إلى حائط، أو ملقاة على الأرض لتجف فى الهواء من ٤ ـ ٦ أيام فى الصيف، وحوالى شهر فى الشتاء، مع استبعاد التجفيف بواسطة الشمس؛ لأنه يؤدى إلى إصابة الجريد بالتسوس.

٣ ـ **التخلص من القحسوف والأطراف الدقيقة**: أما المنطقة الوسطى، وتعرف **بالتوانى** يقوم الحرفى بإعدادها للعمل، وهى الأجزاء السميكة التى تحتاج إلى ثقب، أما الأطراف الرفيعة فى نهاية الجريدة، فتستعمل كعيدان، فى حين تعرف الأجزاء الأكثر سمكًا **بالعوارض**، وهى التى يتم ثقبها لتمر من خلالها **العيدان**. والأجزاء الأكثر سمكًا من **العوارض** يعمل منها الحرفى ما يعرف **بالمربعة**، وهى تثقب من جهتيها لتركيب العيدان بها من الجهتين، ثم تجهز **الزوايا** وهى





قطع صغيرة تركب فى الأركان كدعامات تبعًا لنوع المشغولة، وهذه الزوايا مهمة جدًا لحفظ زوايا المشغولات.

٤ ـ **العلام:** فى هذه المرحلة تحدد أماكن الثقوب بواسطة **مسمار علام ومقياس** من الجريد محدد عليه المسافات البينية التى تتناسب مع حجم المشغولة ووظيفتها.

٥ ـ **التثقيب:** وفيها تثقب الأماكن السابق تحديدها باستخدام أدوات الثقب (اللقط + الثقيلة)، وهناك أشكال مختلفة من الثقوب مستديرة وبيضاوية بحسب الأغراض المتنوعة، ويراعى طراوة الجريدة عند ثقبها، ويمكن وضعها فى الماء لمدة ثلاث أو أربع ساعات قبل ثقبها إذا كانت جافة قليلاً.

وعيدان الجريدة السميكة نوعًا والمثقوبة التى تستخدم فى تجميع المشغولة تسمى **الرقيق** كما سبق القول، وهذا الاسم نفسه يطلق على الأداة المستخدمة فى الثقب، وهى أدق من الأداة المسماة **اللقط** ولإتمام عملية التثقيب يحتفظ بقطعة من الجريد عليها خدوش لقياس أجزاء قطع الأثاث تعرف بـ «**مقطوعية**»، وكل جزء من أى نوع من المشغولات له مقطوعيته الخاصة به، حيث تسجل عليها أجزاؤه. وهذا الأمر نجده فى **القياس** وهى الأداة التى سبق الحديث عنها كدليل المسمار لتحديد الأماكن المراد ثقبها، وتسمى باسم الجزء المراد عمله، فهناك **قياس عرض، وقياس داير**. أما القطع الأسطوانية التى تنتج من العيدان بعد ثقبها بالدق بالثقيلة على **اللقط**، فتسمى (خرط).

٦ ـ **التركيب:** وهى العملية التى تشبك فيها القطع المثقوبة بواسطة العيدان لكل جزء من المشغولة على حدة، ثم تجمع الأجزاء بعد ذلك عن طريق عيدان يعرف الواحد منها **بالقفل**.

المنتجات القائمة على جريد النخيل

وحرفة القِفَاصَة تشتمل على إنتاج مجموعتين من المشغولات، **المجموعة الأولى** هى عمل الأقفاص بأنواعها، وهى أساس الحرفة والتى تتضمن الأسرار الدقيقة للتقنيات المتوارثة للحرفة، والتى أمكن استثمارها فى عمل مشغولات أخرى على مر العصور. **والأقفاص** متعددة الأغراض والأحجام، وهى المجال الذى يعتمد عليه أرباب الحرفة كمصدر دائم للدخل. ونذكر هنا أن المستشرقة الأنسة **Blachman** كانت دائمًا تفضل وضع أوعية المطبخ الخاصة بها فى مثل تلك الأقفاص عند السفر من قرية إلى أخرى، لأنها بالإضافة إلى كونها خفيفة الوزن، فهى أيضًا لها قدرة على الاحتمال[٤٢]. **أما المجموعة الأخرى** من المشغولات، فهى عمل الأثاث بأشكاله وأنواعه المتعددة **كالأسرّة والمناضد والمقاعد وهى التى نحتفى بها فى هذا المقال**، وهذه الأشياء وغيرها دائمة التطور وتخضع لذوق العصر، وتُعد مصدرًا دائمًا للإبداع الشعبى.

(42) Blachmn, *The Fellahin of Upper Egypt*, London, Georg G, Harrap & Com. 1926, p. 100.

وتتميز مشغولات هذه الحرفة بنوع من الخصوصية عن الكثير من الحرف الشعبية الأخرى، حيث يمكن إصلاح ما عطب من أجزائها مما عمل على استمرارها فى مواجهة وجود بدائل (من البلاستيك).

نماذج من الأثاث الشعبى من الجريد

يقوم (القِفَاصُون) فى مراكز تشغيل الجريد بعمل مشغولات متنوعة من الأثاث الشعبى المنزلى كالأسرّة والمناضد والمطارح والدواليب والتسريحات والمكتبات. وتخضع الحرفة فى هذا المجال للتجريب والتجديد المتواصل لملائمة الذوق الشعبى، ولكن هذه المشغولات تُصنع غالبًا بالطلب، ونادرًا ما يوجد نماذج منها للعرض، ويمكن تناول بعضها على النحو التالى:

١ ـ **الأسرّة:** يقوم الحرفى بعمل أسرّة من الجريد بطريقة عمل الأقفاص نفسها مع الاختلاف فى الأبعاد، ويطلق على هذا النوع أسرّة **فلاحى**، وتكاد أسرّة الوقت الراهن تطابق تلك التى صورت على جدران مقبرة **حسى رع** والتى ترجع إلى الدولة الفرعونية الثالثة، وبعض هذه الأسرّة يصنع للأطفال، والكثير منها إما يناسب شخصًا واحدًا أو يناسب شخصين، وقد يضاف للسرير حافة علويّة بالجهات الأربع يقال لها داير، أو تكون الحافة بجهتين أو بثلاث جهات، والغرض من هذه الحافة أن تكون حاجزًا لفرش السرير (شكل١٢).

٢ ـ **المقاعد والأرائك:** أما بالنسبة للمقاعد، فهناك مراحل عدة لعمل المقعد، لكل جزء منه مرحلة، فالقاعدة تصنع على حدة، وكذلك مسند الظهر، والأرجل والأيدى. تتألف القاعدة من مجموعة من العوارض السميكة التى تتجمع جنبًا إلى جنب، ثم تترك لتجف. ومسند الظهر يتكون من أعواد سميكة نوعًا، ويكون على أشكال متنوعة يترك للحرفى فيها حرية التعبير عن ذوقه الخاص الذى يقابل الأنواق الشعبية. وقد يصنع المقعد بطريقة (المقص) ـ أى تقاطع الأرجل الأمامية مع الخلفية ـ ويلزم لتثبيت هذا النوع عارضة خلف مسند الرأس، ويختار الحرفى قطعة من الجريد الأخضر اللين، ويُحدث بها بعض التشققات العرضية ليسهل ثنيها، ثم يقوم بتثبيتها بمسند الظهر، بينما الطرف الآخر يثبت فى ركن الحافة الأمامية للقاعدة. ويضع فى الفراغ بين مسند اليد والقاعدة حلية يختارها تبعًا لذوقه وتتفق مع حلية مسند الظهر، قد تكون على شكل مربع أو شكل مروحة، ويوجد نوع من الكراسى بدون مسند الظهر، وهو كثير الشبه بالقفص المدعم، بل إن الأقفاص ذاتها قد تستخدم لهذا الغرض. ويجدر الإشارة إلى أن هناك **نموذجًا أساسيًا** مستقيم الظهر ظل فترة طويلة أكثر انتشارًا (الأشكال من ١٣ ـ ٢٨) وتصنع **الأرائك** بالطريقة نفسها مع الاختلاف فى الحجم الذى يتسع لشخصين؛ كذلك تضاف دعامات فى المنتصف أسفل القاعدة، وهى تعد بمثابة أرجل إضافية. أما إذا اتسعت الأريكة لثلاثة أشخاص، فتزداد الدعامات حتى تلائم الوظيفة العملية (الشكلان ٢٩، ٣٠).

٣ ـ **المناضد:** يقوم الحرفيون بعمل المناضد بأشكال متنوعة، وهم على دراية كاملة بعمل النماذج التى تتفق فى شكلها العام مع بقية قطع الأثاث، وخاصة المقاعد التى توجد معها حتى تتآلف مع بعضها البعض، وهى فى شكلها العام لا تخرج عن طابعها الشعبى. والمنضدة بعامة تتألف من جزءين أساسيين: القرصة والقاعدة. أما القرصة، فقد تأخذ شكل المربع أو المستطيل أو الدائرة، وتتكون





القرصة فى جميع الأحوال من مجموعة متلاصقة من **العوارض** المثقوبة والتى تجتمع معًا **بالعيدان** الأقل سمكًا والتى تتخلل هذه الثقوب. أما القاعدة، فتأخذ أشكالاً متعددة، فقد تطول أو تقصر، وهى تتألف من عدة أجزاء يتم تجميعها مع القرصة. ويستخدم الحرفى مهارته فى وضع القوائم الأساسية (الأرجل)، بحيث تتجه أطرافها الأكثر سمكًا إلى أسفل لتكون مرتكزًا للمنضدة. وقد تحتوى القاعدة على بعض الحليات وبعض الأرفف (الأشكال٣١ ـ ٣٩) ويقوم الحرفى بعمل نماذج مصغرة من الأسرّة والمقاعد والمناضد تلائم الأطفال.

٤ ـ **التسريحات والمكتبات والنمليات:** التسريحة (شكل ٤٠) هى إحدى القطع التى لها وظيفة مهمة فى حجرة النوم، وهى على أشكال عديدة تبعًا لذوق الحرفى، بحيث تتوافق مع بقية القطع الأخرى ، ويخصص جزء من التسريحة لوضع المرآة، وأماكن لحفظ الأشياء. أما **المكتبات** (الشكلان ٤١، ٤٢)، فهى تتقارب فى شكلها العام فى معظم المراكز التى قمت بزيارتها، وهى لا تخرج عن مستطيل يقسم الى عدة أرفف، إلا أنها قد تزين ببعض العيدان القصيرة المتقاطعة، أو يكون لها قوس علوى. أما **النمليات، فقد** تتشابه مع المكتبات إلا أن الأخيرة لها ضُلف متنوعة تفتح وتغلق حسب الحاجة (شكل ٤٣).

٥ ـ **المطارح:** المطرحة هى أداة مسطحة شبه مستديرة تستخدم لطرح شرائح الخبز فى الفرن بالقرى المصرية، يمتد عند قطرها أعواد عدة لتؤلف يد المطرحة. وهى على أحجام: الصغيرة قطرها حوالى ٣٥سم، بينما الكبيرة قد يصل قطرها إلى٤٥ سم، وامتداد اليد نحو ١٥ سم فى جميع الأحجام. والجريد الصالح لعمل المطرحة يؤخذ من قلب النخلة حيث يتميز بمرونته ونعومة ملمسه، ويبدأ الحرفى فى وضعه فى الماء ويعمل على شقه إلى أعواد رفيعة، ثم يتم ثقب الأعواد على مسافات موحدة بين كل ثقب وآخر. وتجمع الأعواد بواسطة أعواد أخرى أقل سمكًا تمر من كل الثقوب على التوالى بحيث تكون الأعواد المثقوبة جنبًا إلى جنب وتمثل سطحًا مستويًا يقوم الحرفى بتنعيمه (شكل٤٤).

٦ ـ **كراسى المصاحف:** يطلق على حامل المصحف (كرسى مصحف)، وكان هذا النوع من الكراسى شائعًا فى الماضى القريب، ولا يزال له وجود فى بعض القرى وهو عبارة عن شريحتين متعاشقتين فى المنتصف بطريقة مفصلية (المقص) حتى يمكن ضمه أو فتحه حسب الحاجة. وهذا النوع نراه فى بعض المساجد الصغيرة فى بعض القرى والنجوع.

٧ ـ **النبيكة:** هى حامل أسطوانى من الجريد المشغول مغلق من أسفل، يسميها الحرفيون **على الله يا جابر. ويذكر أحمد أمين** [٤٣] **أنه رأى فى نوادر أبى زيد أن الخبز يقال له (جابر)**. ويبلغ ارتفاع النبيكة نحو المتر ونصف المتر، وتستخدم فى حمل المأكولات عند الباعة الجائلين. والأسطوانة لها أرفف داخلية ولها فتحات جانبية بضُلف لحفظ المأكولات والخبز والمخللات واللفائف الورقية. ويلحق بالنبيكة طاولة مستديرة من الخشب لوضع المأكولات التى تكون أطعمة شعبية مثل (لحمة الرأس). وتعتبر النبيكة من مشغولات الجريد التى تحتاج إلى مهارة فى الصنعة لصعوبة ضبط استدارتها (شكل ٤٥).

(٤٣) أحمد أمين، **قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية**، ط١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة ١٩٥٣، ص ٢٣٣.

ولاتقف منتجات حرفة القِفَاصَة عند هذا الحد، فهى حرفة متطورة، وتحتفظ بجذورها التقليدية التى تتضمن تقنياتها. ويذكر **سعد الخادم** [٤٤] نوعًا اخر من المشغولات التى تقوم على الجريد وهى (المراجين)، وهى أنواع من السلال تبنى بالطريقة الملفوفة،حيث يضرب الحرفى الجريد بالدقماق فتتفكك اليافه، ثم يأخذ الحرفى بعض الألياف المفككة ويلفها بشريحة من الخوص ليكون شبه حبل ملتفًا على شكل حلزون، حيث يصنع منها السلة بالطريقة الملفوفة **Colld Work**، مستخدمًا شرائح رفيعة من الخوص بدلاً من الخيط، لربط اللفات بعضها ببعض، وغالبًا ما يقوم النساء على هذا النوع من السلال إلا أنه لا يقع ضمن حرفة القِفَاصَة. ويضرب الجريد الأخضر لفصل الألياف بالطريقة السابقة نفسها ولكن لاستخدامه للحشو فى أغراض التنجيد[٤٥]،[٤٦] وعمل الطراحات، ويطلق على الياف جريد النخيل فى هذه الحالة **ساس النخيل**.

(٤٤) سعد الخادم، **الصناعات الشعبية فى مصر**، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٧، ص ١٨٣.

القِفَاصَة ونظام الطوائف

كانت حرفة (القِفَاصَة) فى الماضى تخضع لنظام الحرف الذى كان يسود البلاد الإسلامية. ويذكر إلياس الأيوبى [٤٧] ان نظام الحرف اتخذ اسمًا جديدًا منذ العصر التركى عُرف بـ (نظام الطوائف). وكان لكل طائفة شيخ ينتخبه كبار رجال الطائفة وتُصدق الحكومة على تعيينه مقابل رسم يدفعه إليها، وكانت سلطاته ـ إلى جانب إعطائه التصاريح للحرفيين لمزاولة عملهم بصورة رسمية ـ انه يقوم بتحديد أثمان المشغولات وقيمة أجور الحرفيين، ويجمع العوائد المفروضة على رجال الطائفة. ومما يذكر أن آخر **مشايخ** الحرفة فى **نظام الطوائف** كان الحاج **إسماعيل حسن** وكان مقره حى الجمالية بالقاهرة، وكان هناك شيخ آخر بالإسكندرية يدعى **إبراهيم حسن**.

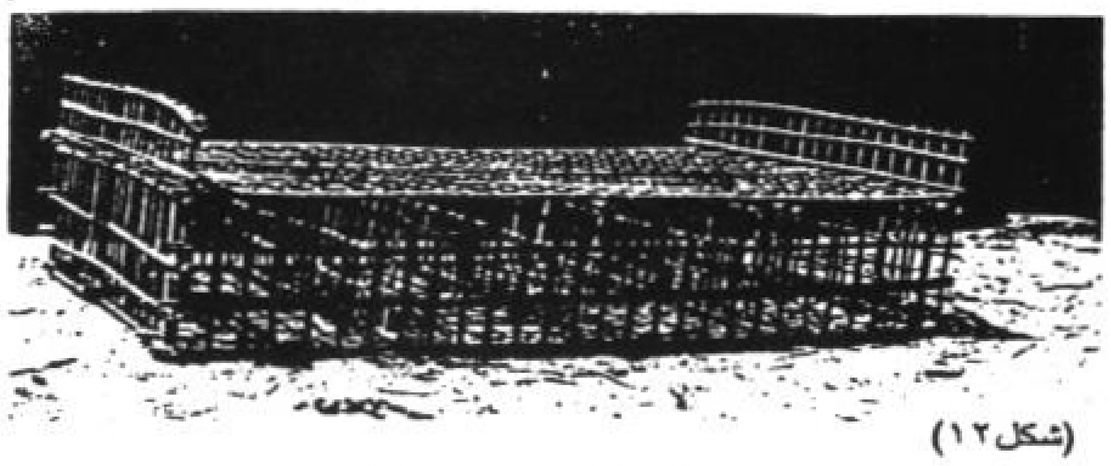
(٤٥) حسن على ميكل، الصناعات الريفية، **مجلة اخترنا للفلاح**، القاهرة، عدد ١٢، ص ٥٨.

(٤٦) حسين عارف، **علم الصناعات الزراعية**، القاهرة، مطبعة الاعتماد، ١٩٤١، ص ٣، ٨.

(٤٧) إلياس اليوبى، **تاريخ مصر فى عهد الخديوى إسماعيل من ١٨٦٣ـ ١٨٧٩**، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٢، ص ١٢٦، ١٢٧.

وكان للطوائف تقاليد معينة يلتزم بها أرباب **الطائفة** جميعًا، فكان يعقد فى أول عهد الصبى بالطائفة **حفل الالتحاق** الذى يتم بحضور أعضاء الطائفة التى يريد الصبى الانضمام إليها، ويبدأ الحفل عادة بقراءة الفاتحة ويصبح فى ختامه الطفل **صبيًا لدى المعلم**، وبذلك يكون قد مر بأولى مراحل الالتحاق بالطائفة. وبعد فترة من التدريب يدخل الصبى المرحلة الثانية بأخذ **العهد** على معلمه، فيقام حفل آخر لهذا الغرض يحضره أفراد الطائفة ويبدأ بقراءة الفاتحة، ثم يلقى **المعلم** على الصبى بعض الأسئلة التى يتولى الأخير الإجابة عنها، ثم يتلو القسم، ويقوم **المعلم** بعد ذلك بإسداء النصح إليه، وينتهى الحفل بتلاوة لبعض آيات الذكر الحكيم والصلاة على النبى ﷺ. وبدخول المرحلة الثالثة يقتحم الصبى سياج الطائفة ويصبح **عاملاً** او **صنايعيًا** او **مشدودًا** حيث يمر **بحفل الشد** يتمنطق فيه **بحزام الطائفة** على يد **النقيب** بحضور **شيخ الطائفة**. وفى هذا الحفل يقوم **المعلم** بتقريظ تلميذه أمام شيخ الطائفة مبينًا مدى مهارته فى إتقان الصنعة، وفى النهاية يقوم **النقيب** بالدعوة إلى حفل الإذن أو الإجازة ولكن بعد أن يُعقد للطالب امتحان. ويصف أحد الحرفيين القدامى [٤٨] فى **طائفة القِفَاصة** أسلوب الامتحان الذى كان يؤديه الممتحن بأنه عبارة عن مشغولة فنية متقنة يطلب شيخ الطائفة من الممتحن صناعتها أمامه، ومن هذه المشغولات (النبيكة) التى تقدم ذكرها. ولا يتقاضى شيخ الطائفة مقابلاً ماديًا لقاء هذا الامتحان، ولكن على الممتحن تقديم **وجبة غداء** للحاضرين.

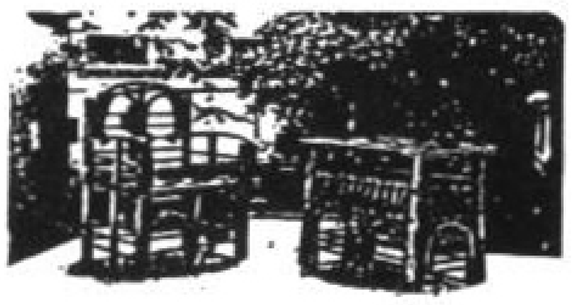
(٤٨) الحرفى هو سيد عبد القوى، قفاص بمدينة الفيوم.



(شكل١٢)



(شكل١٣)

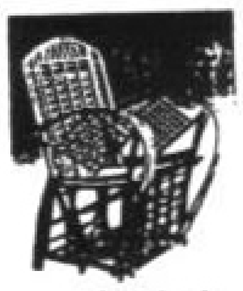


(شكل١٤)

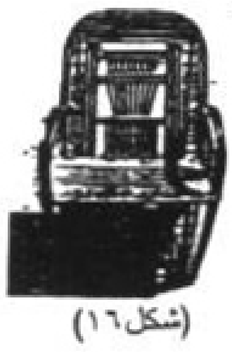
(شكل١٢) سرير من الجريد له حاجز من جهتين للحفاظ على وضع الفرش

(شكل١٣) كرسى قائم الظهر، من الأنماط الأقدم عهداً، القاهرة

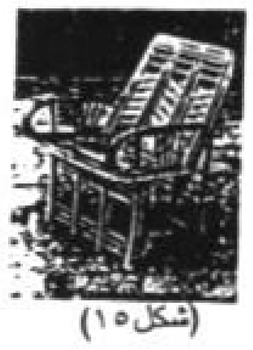
(شكل١٤) كرسى ومنضدة لطفل على النمط السابق، مجموعة الباحث



(شكل١٧)



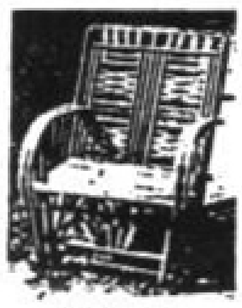
(شكل١٦)



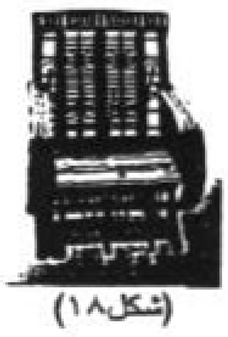
(شكل١٥)



(شكل٢١)



(شكل٢٠)



(شكل١٩)

(شكل١٨)



(شكل٢٣)



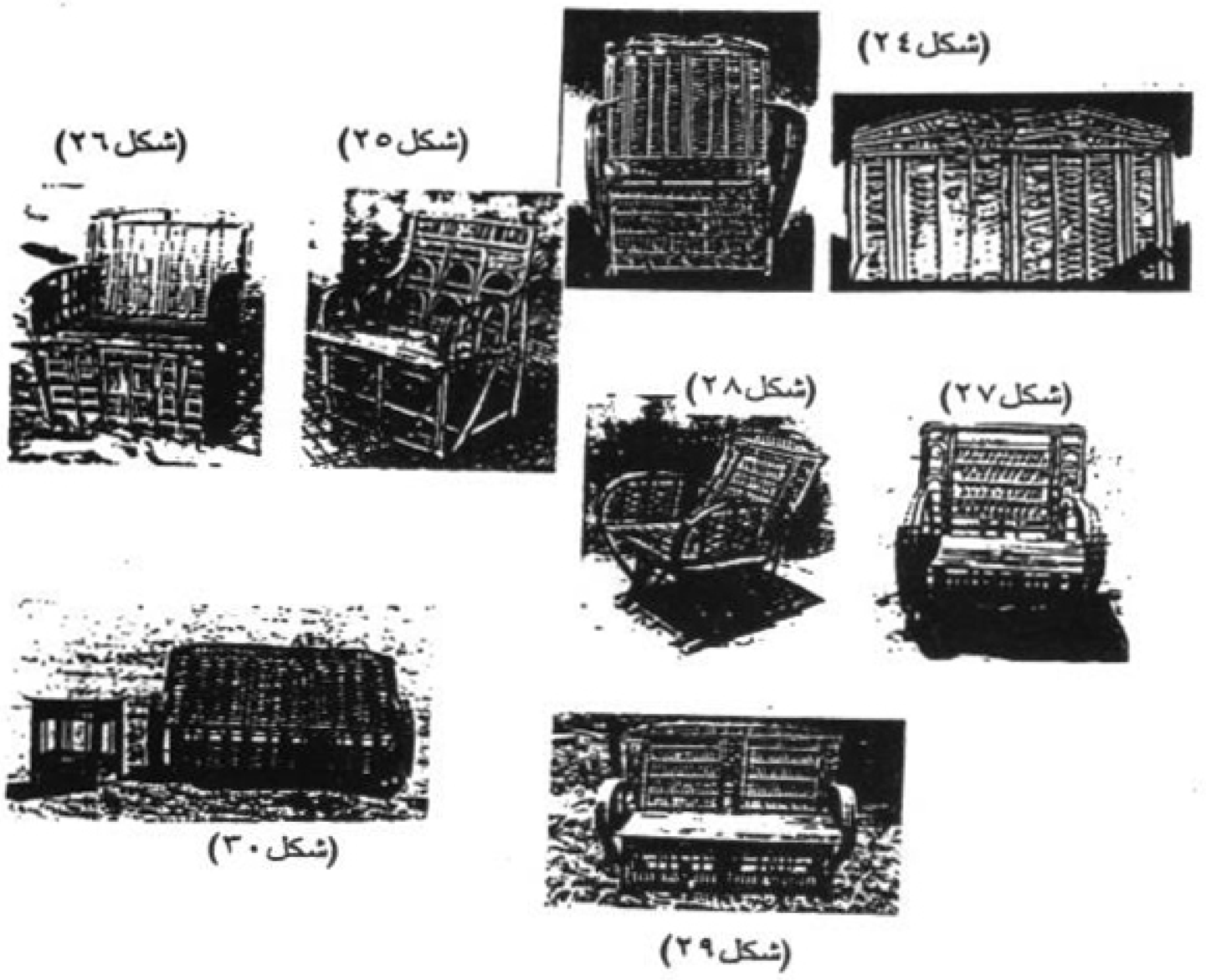
(شكل٢٢)



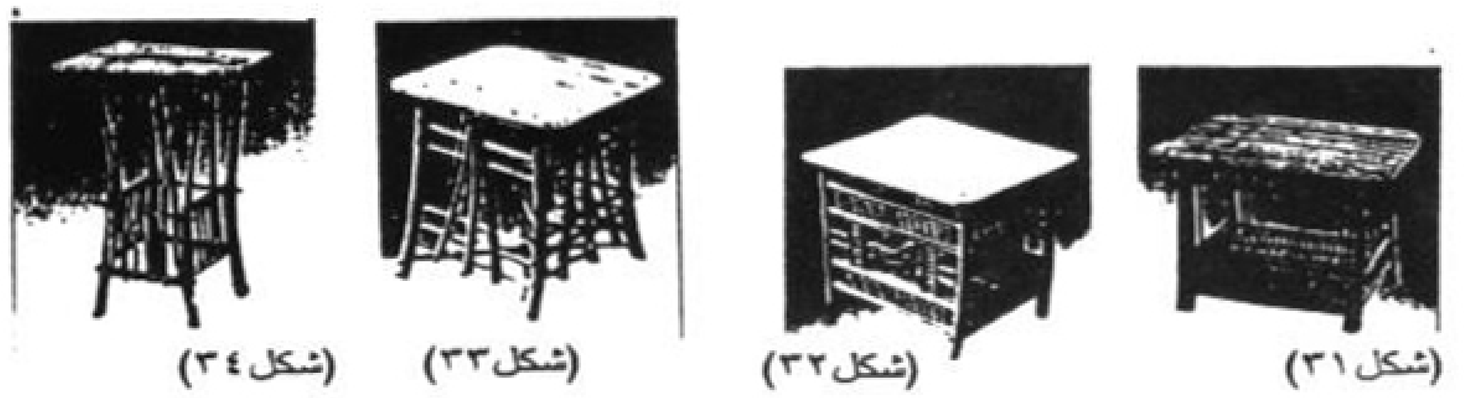
(الأشكال ١٥ ـ ٢٣)

ـ نماذج متنوعة من الجريد من مناطق مختلفة فى مصر على التوالى (شكل ١٥الإسكندرية) ـ (شكل ١٦ مطروح) ـ (شكل ١٧الأقصر) ـ (شكل ١٨الجيزة) ـ (شكل ١٩ الجيزة) ـ (شكل ٢٠ الأقصر) ـ (شكل ٢١ بنى سويف) ـ (شكل ٢٢ الشرقية) ـ (شكل ٢٣الجيزة)

ـ يلاحظ الأنماط الفنية المتعددة فى استعمال عيدان الجريد مع ترك فراغات جمالية، كما يلاحظ أساليب العمل من حيث تجاوز العيدان (نمط مقفول) أو تباعد العيدان (نمط مفتوح)

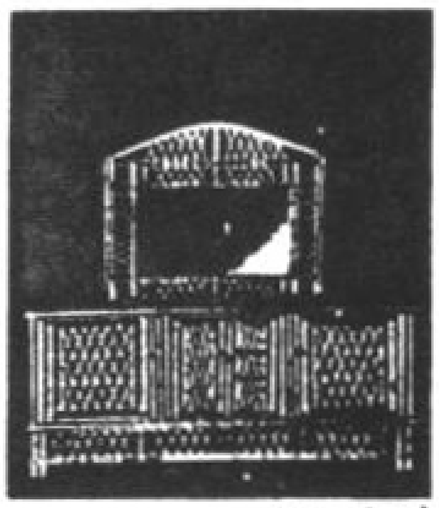

(شكل٢٤)
(شكل٢٥)
(شكل٢٦)
(شكل٢٧)
(شكل٢٨)
(شكل٢٩)
(شكل٣٠)

(الأشكال ٢٤ ـ ٣٠) مقاعد وأرائك من الجريد ـ تتميز بتنوع كبير فى أسلوب الصناعة: (مقفول، مفتوح) من مناطق (سوهاج، الأقصر، أسوان، المنوفية، الشرقية، بلطيم، على التوالى)

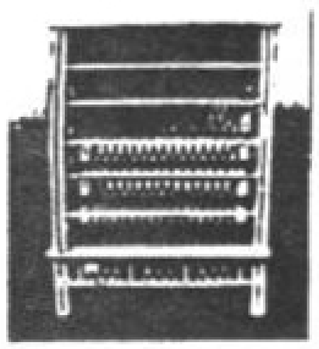

(شكل٣١)
(شكل٣٢)
(شكل٣٣)
(شكل٣٤)
(شكل٣٥)
(شكل٣٦)
(شكل٣٧)
(شكل٣٨)
(شكل٣٩)

الأشكال من (٣١ ـ ٣٩) أرائك من الجريد من مناطق مختلفة هى على التوالى: (بلطيم، جمصة، الأقصر، أسوان، الجيزة، الإسكندرية، سوهاج، المنوفية، الشرقية) يلاحظ التنوع فى شكل القرصة، والأرجل، واختلاف التقنيات





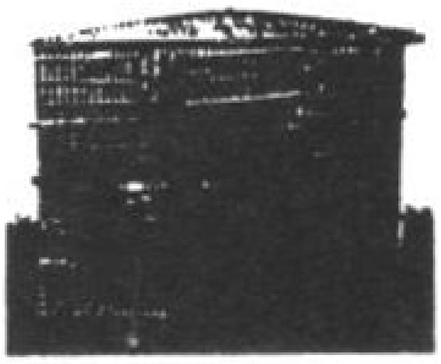
(شكل ٤٠)



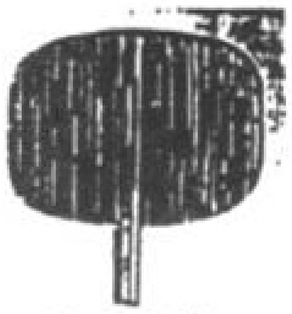
(شكل ٤١)



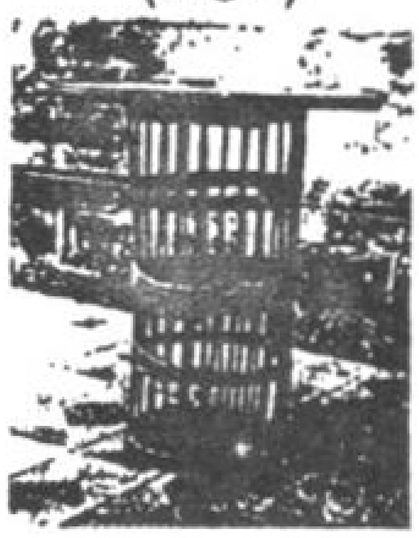
(شكل ٤٢)



(شكل ٤٣)



(شكل ٤٤)



(شكل ٤٥)



(شكل ٤٦)

(الأشكال من ٤٠-٤٥) بعض أنواع الأثاث من الجريد هى على التوالى: (تسريحة، مكتبة، مكتبة، نملية، مطرحة للخبيز، نبيكة عليها قرصة من الخشب، وبها رف وسطى، المتحف الإثنوجرافى بالقاهرة

(شكل ٤٦) أحد الحرفيين فى منطقة كفر الشيخ (مدينة بلطيم) وهو يقوم بتسوية الجريد

أما فى الوقت الحالى، فيلتحق الصبى من ٧- ٨ سنوات تقريبًا بالحرفة ليتعلم أصولها مبتدئًا بأعمال بسيطة متدرجًا فيها حتى يستطيع القيام بعمل أبسط أنواع الأقفاص ويظل بلا أجر بضعة شهور ثم يأخذ أجرًا يتناسب مع إنتاجه؛ لأن العمل فى هذه الحرفة يكون **بالمقطوعية** (أى الإنتاج)، ويظل يمارسها طوال حياته مارًا بمرحلة الشباب والرجولة إلى أن يصل إلى الكهولة، وقد تظهر من خلال ممارسته مواهب خاصة تنُمى ملكة الابتكار والإبداع عنده، فيُنتج أشكالاً فى نطاق الحرفة على قدر من الإبداع الفنى.

عادات وتقاليد مرتبطة بالحرفة وخامة الجريد



احتفالات جنى المحصول

تكثر الاحتفالات الشعبية فى موسم جنى محصول البلح، ويعرض ريفو **Riffaud** صورة فى بداية القرن ١٩ توضح إحدى هذه الاحتفالات الشعبية التى كانت منتشرة فى **القاهرة** بهذه المناسبة، حيث كان أحد المشايخ يمتطى حماره وعلى رأسه تاج مضفور من خوص النخيل، وبيده **جريدة** تمثل الصولجان، مع بعض سُباطات من المحصول الجديد، ومن حول الخليفة، ويهلل الصبية وسط كوكبة من الأهالى وهم

جميعًا يلوحون بسعف النخيل [٤٩]. وكانت هذه الاحتفالية تعرف بزفة خليفة محصول البلح.

(49) Riffaud J. I, *Voyage en Egypt Nubie*, Muniwch, Laeroi, 1805, p4.

وفى **الواحات** [٥٠] كانت تتعدد حفلات الزفاف فى موسم (جنى البلح)، وتنشط الحركة التجارية وتنتشر سياجات من جريد النخيل وقد أحاطت بمحاصيل البلح الذى يظهر فى شكل تلال تتفاوت فى أحجامها، وتلوح للرائى وكأنها مهرجان بمختلف ألوانه، وتعتبر أسواقًا يقصدها التجار الراغبون فى الشراء، وقد قيدوا جمالهم فى رقعة مجاورة لتكون مربطًا لهما، وكانت موسمًا للبهجة والسرور.

(٥٠) عثمان خيرت، الفن الشعبى فى الوادى الجديد، **مجلة الفنون الشعبية**، يوليو ١٩٦٥، العدد٣، ص ٢١.

ألعاب الجريد

ويدخل **الجريد** فى رياضة شعبية ريفية، للأطفال فى القرى ولع كبير بها، فهم يقبلون عليها فى الليالى القمرية ويسمونها **الحُكشة**[٥١] وينقسم الأطفال فيها إلى فريقين يحمل كل فرد **جريدة** يزيد طولها عن المتر قليلاً تنتهى بالجزء العريض القاعدى المنحنى، ويضربون بها خلال مباراتهم كرة كوروها من حبال لوف النخيل. ومما لا شك فيه أن لعبة **الهوكى** المعروفة قد اتخذت عن لعبة الحكشة المتوارثة فى مصر من قديم الزمان.

(٥١) **المرجع نفسه**، ص ٤٩.

وفى محافظة الشرقية [٥٢] وحتى وقت قريب كانت تقام فى الموالد والأفراح **لعبة الجريد**، وهى رياضة شعبية يقف فيها الفرسان بعضهم فى مواجهة البعض على بعد مائتى متر، وكلما زاد عدد الفرسان عن خمسة فى كل صف كان ذلك أدعى للسرور، ويقوم فارس من أحد الصفين جريًا حتى يقابل زميله الآتى من الصف المقابل، فيلمسه **بجريدته**، ويعود بسرعة إلى صفه، وزميله يطارده بدون أن يمكنه من أن يلمسه **بجريدته** وإلا عُدَّ مغلوبًا، وقد يجرى الفارس وراء منافسه ويرميه **بجريدته**، فإذا أصابه عُدَّ غالبًا وإذا لم يصبه عُد خاسرًا. وأما إذا تمكن الفارس المطارد من التقاط **الجريدة** التى رمى بها وسددها إلى زميله عُد الرامى الأول مغلوبًا، وكانت هذه اللعبة رياضة شعبية محببة.

(٥٢) الشرقية وسيناء، **بحث نشرته منطقة الزقازيق التعليمية**، القاهرة، مطبعة الباب الحلبى، ١٩٤٩، ص ٥٦، ٥٧.

ارتباط الجريد بعادات الميلاد والختان والزفاف والوفاة

ارتبط جريد نخيل البلح بالكثير من العادات والتقاليد الشعبية المصرية، فحتى مطلع القرن الماضى كان لا يخلو حفل زفاف **فى الواحات** من وجود السعف (الجريد بما عليه من خوص). ففى واحة سيوة كان يزين به هودج العروسين، كما كان يحمله المحتفلون، وكان السعف يزين مواكب الحجاج عند توديعهم وعند عودتهم من الأراضى الحجازية، وفى أحوال كثيرة كان يرشق السعف حول أسطح المنازل. ومن تقاليدهم فى مناسبات الزواج ـ التى غالبًا ما تكون عقب موسم جنى البلح ـ أن يقدم العريس لعروسه هدية يطلقون عليها **البصّاصة**، وهى بمثابة إعلان رسمى للخطبة. أما الهدية فعبارة عن **جريدة خضراء** يُثبت فى أعلاها ثلاث دوائر تتصل بعضها ببعض برباط من خوص النخيل، ومن هذه الدوائر تتدلى الهدايا المقدمة من العريس لعروسه. ويذكر **عبد اللطيف واكد** [٥٣] أن من تقاليد الزواج **فى سيوة** أن يبكر جماعة من أصدقاء العريس ويقصدون غابات النخيل، فينتخبون نخلتين تكون النية منعقدة عليهما ثم يقطعون **الجمار** الأبيض من قلب النخلة ويحملونه عائدين إلى

(٥٣) عبد اللطيف واكد، **النخيل**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٣، ص ١٣٣، ١٣٤.

حيث يقيم العريس، ثم يبدأ العريس وأصدقاؤه فى إعداد الجُمارة وهى هدية العروس لأمها. وتتألف الجُمارة من رأس نخلة **الجُمار**(٥٤) تزخرف ببعض الخطوط البسيطة عن طريق الحفر عليها بسكين صغير، ثم تغرس بها أعواد الجريد، ويعلقون عليها ما أعدوه من ثمار كالبندق واللوز. وفى العادة يقوم بالإشراف على إعداد **الجُمارة** رجل متعارف عليه يقال له رئيس **الجُمارة**.

(٥٤) **الجمار**: قلب النخلة أى لبها، ويتركب هذا اللب من طبقة لينة متراكبة بعضها فوق بعض تشبه اللوز الغصن فى قوامه وطعمه.

ومما يذكر من تقاليد الزواج الشعبية (٥٥) أنه فى صباح اليوم التالى للزواج يخرج العريس ويسحب **جريدة** من إحدى النخيل وينزع كل ما عليها من خوص، ثم يقطع جزءًا كبيرًا من الجريدة من الناحية السميكة ويجعل منها عصاه، بعد ذلك يشق أحد طرفيها مرات عدة بحيث تتباعد الأجزاء المشقوقة عن بعضها إلى حد ما، ويضرب بتلك العصا المشقوقة التى تعرف **بالمقرعة** كل من يقابله من أصدقائه، ويُعتقد أن الذين يضربهم العريس بهذه الطريقة سوف يتزوجون قريبًا. وهذه عادة قديمة كانت سائدة بين كل الطبقات فى مصر، ولكنها مازالت قائمة بين الفلاحين وحدهم. ومن التقاليد الشعبية المرتبطة بالميلاد أن تقوم الأم بتعليق قطعة من **الجريد الأخضر** على صدرها لحفظ المولود من الحسد (٥٦) وفى الواحات الداخلة تعلق الأم حول رقبة المولود حتى اليوم السابع **طرف جريدة** تحمل سبعًا من الوريقات الخوص، تتدلى تحت إبطه الأيمن لحفظه من عيون الحاسدين، كما تعلق الأم حول عنقها قلادة تتدلى فوق صدرها تتألف من قطعة من **جريدة نخلة موروثة** دون وريقاتها بعد أن يحزها سبع حزات شخص اسمه (محمد).

(55) Blachman Op. Cit., p. 73.

(٥٦) عثمان خيرت، **نخيل البلح فى الثقافة الشعبية**، الفنون الشعبية، العدد ١٣، يونيو ١٩٧٠ القاهرة، ص ٢٣.

وكان أهالى صعيد مصر (٥٧) - بعد أن يتم ختان الطفل - توضع له تميمة تتكون من قطع صغيرة من **جريد النخيل** على أحد جوانب كل منهما مثلثات، الغرض منها الحفاظ على المولود من العين الشريرة، وهذه التميمة يضعها المولود لمدة سبعة أيام حول رقبته حيث تتدلى من خيط.

(57) Blachman, Op Cit., p. 65.

وكانت العادة الشائعة فى القرن التاسع عشر (٥٨) أن يتقدم الجنازة ثلاثة تلاميذ أو أكثر، يحمل أحدهم مصحفًا - أو جزءًا من أجزائه الثلاثين - ويوضع المصحف على حامل من الجريد (**كرسى مصحف**). مُجمَّع بطريقة **المقص** القابل للحركة، ثم يغطى بمنديل مطرز، بينما يحمل أهل الميت ومعارفة السعف (الجريد وبه وريقات الخوص).

(٥٨) إدوارد وليم لين، **مرجع سابق**، ٣٨٧، ٣٦٩.

جريد النخيل وبعض طقوس السحر الشعبى

لما كان الموضوع الفولكلورى يجب النظر إليه نظرة متكاملة، ولمحاولة استكماله من جميع جوانبه فقد كان لزامًا علينا أن نضيف إليه بعض المعتقدات المرتبطة به، وهى فقط من قبيل تسجيل الظاهرة الفولكلورية دون الاعتقاد بها.

وقد ندهش عندما نجد أن بعض المصنفات العربية القديمة تربط بين **جريد النخيل** وبين بعض طقوس **السحر الشعبى**، وقد أشارت إلى هذا التقليد **وينفرد بلاكمان** (٥٩) فى معرض حديثها عن تقاليد فلاحى صعيد مصر، حيث لاحظت استخدام الجريد فى طقوس يَدَّعى أصحاب المصنفات السحرية أنها تفيد فى استخراج الكنز أو معرفة مكان العمل السحرى أو الدفين. فبعد أن يُحضِر الساحر الشعبى فروعًا أربعة من أشجار مختلفة هى (الزيتون والرمان والمشمش والطرفاء)

(59) Blachman, Op. Cit., p. 145.

يغرس الفروع عند أطراف صليب يرسمه على الأرض بطول الموقع وعرضه الذى يعتقد أن الكنز أو الدفين فيه، ثم يجمع بين أطرافها العليا فتصير كالخيمة، بعد ذلك يتناول **جريدة نخلة عذراء صغيرة لم تثمر بعد**، على أن يكون طول الجريدة كالمسافة بين مرفق الساحر وأطراف أصابعه. وبعد أن تربط أطراف الفروع الأربعة المشار إليها تثبت عليها الجريدة فى وضع أفقى ويكتب الساحر على جانبى الجريدة الحروف الخاصة بما يعتقد أنها ملوك (النار والماء والهواء والتراب)، فلكل من هذه العناصر فى المعتقد الشعبى عند البسطاء ملكان: أحدهما علوى والآخر سفلى. بعد ذلك **يراقب الجريدة** ليرى الاتجاه الذى تميل فيه، فإذا مالت ناحية اليمين نقل الفروع الأربعة المغروسة فى الأرض ناحية اليمين، ثم يُراقب الجريدة ويظل يراقب هذا إلى أن يصل إلى النقطة التى تظل عندها الجريدة أفقية تمامًا ولا تتحرك فيكون هذا الموقع - كما يعتقد - هو المطلوب.

ويصف (**محمود نصار**)[٦٠] فى مصنفه **التحف الجوهرية فى العلوم الروحانية** وصفًا آخر لمعرفة مكان الكنز فيقول: بأن تؤخذ **جريدة** وتنقش عليها بعض الأسماء الروحانية ثم تبخر بالرماد، ويلقى عليها بعض الكلمات التى تتضمن عزائم خاصة. أما (**عبد الفتاح الطوخى**)[٦١] فيشترط فى **الجريدة** أن تكون من **نخلة عذراء** بطول معين ويشق فيها قدر إصبع، ثم يُكتب فى ورقة بيضاء الكلمات (حى - قيوم - رزاق) وهى من أسماء الله الحسنى. وتوضع الورقة فى شق جدار مع سبع شعيرات، ثم يعزم عليها بأسماء روحانية مع إطلاق بخور جاوى ولبان. وعلى ما يدعى صاحب المصنف أن **الجريدة** تمشى وتقف على مكان الدفين، وفى موضع آخر يذكر الطوخى[٦٢] نوعًا من العزائم يُعرف عندهم باسم (قسم الجريدة) ويتطلب الأمر خلوة خاصة ورياضة، ويقرأ على الجريدة عند قطعها بعض آيات من سورة (الزلزلة)، ثم تشكل **الجريدة** بسكين لجعلها ذات أربعة أوجه، ويكتب على كل وجه بعض الآيات من سورة الزلزلة وبعض الأدعية، ثم توضع **الجريدة** فى المحل المتهوم، فعلى ما يدعى صاحب المصنف أن الجريدة تمشى وتقف على الشىء المدفون.

وفى طقوس ما يعرف بـ **السحر الأسود** تشير **بلاكمان**[٦٣] إلى أن العمل الضار يُعلق على **جريدة** نخلة؛ أى أن **الجريدة متصلة بالنخلة**. فكلما حرك الريح الجريدة، فإن عقل الرجل المراد إيذاءه يصاب بالجنون. وبالرجوع إلى أصول هذه المصنفات وجدنا طرقًا أخرى يدعى أصحابها فاعليتها. فعلى سبيل المثال، يذكر **البونى**[٦٤] وصفات متعددة عن طريقها يمكن معرفة السارق. وإلى هنا يجب أن نتوقف؛ لأننا لا نرى فائدة من ذكر تفاصيل أكثر، ونكتفى بالإشارة إليها.

وإذا آن لنا أن نختتم حديثنا عن القِفَاصَة والقفاصين وهم صناع الأقفاص من الجريد وقطع الأثاث الشعبى، وما يرتبط بالجريد من عادات وتقاليد، فعلينا أن نذكر بذلك الكائن المبارك (النخل) الذى منح الحرفة كل هذا العطاء، والذى ظل على مدى الدهر يضمن قيم الخير والكرم. بل إن الخيال الشعبى تارة يَسِمُه **بالخصوبة** كالمرأة الممشوقة الولود، وتارة يدلل به على **الفحولة**، كالرجل القوى الكريم المِعْطاء، وقد تأكدت هذه الدلالات وغيرها فى رموز الوشم الشعبى للرجال والنساء، وفى صوره على جداريات بيوت الحجاج، وغير ذلك مما لا يقع تحت حصر.



(٦٠) محمود نصار، **التحف الجوهرية فى العلوم الروحانية**، ج١، مكتبة الجمهورية، أمام الباب الأخضر سيدنا الحسين، ص ٨٠، ٨١.

(٦١) عبد الفتاح الطوخى، **النور الربانى فى العلم الروحانى**، مكتبة القاهرة، الأزهر، ص ١٩، ١٢٩.

(٦٢) ـــــــ، **إغاثة المطلوب فى كشف أسرار العلوم**، مكتبة محمد صبيح، القاهرة، الأزهر، ص ٧٧ ، ٥٨.

(63) Blachman, Op. Cit., p. 148.

(٦٤) أبو العباس على البونى، **منبع أصول الحكمة**، القاهرة، ب . ت . ص ٨٢، ٢٧٤، ٣٠٥.

أهمية تدوين الموسيقى الشعبية المصرية وتحليلها وتصنيفها

تيمور أحمد يوسف

درس فى : Budapest- Folk Music Research Group – Hungarian Academy of Sciences واكاديمية فرانز ليست للموسيقى فى بودابست «١٩٧٣: ١٩٧٥م»، وحاليًا أستاذ غير متفرغ بقسم الآلات بالمعهد العالى للموسيقى العربية ـ أكاديمية الفنون ـ القاهرة.

إن الدافع العميق الذى يربط أى فرد، أو جماعة، أو شعب من الشعوب بجذوره وتراثه هو الحرص والاهتمام الشديد بجمع هذا التراث للحفاظ عليه، اولاً: لانه يمثل الأصالة والحكمة فى مختلف أنشطة الحياة الاجتماعية والعملية والفنية، وثانيًا: بوصفه مادة للدراسة العلمية.

وتعتبر التجارب الرائدة والدراسات العلمية والعملية والمناهج والأبحاث التى انتشرت منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادى فى الدول الأوروبية، والتى اهتم فيها الباحثون من المؤلفين الموسيقيين[١] بتراثهم، وخاصة الغناء بجميع أنواعه ومناسباته وما صاحبه من آلات شعبية، الأمر الذى أسهم فى انتشار الدراسات الجادة واهتمام الباحثين وبعض الدول بالمسارعة فى إنشاء مراكز خاصة بأبحاث الموسيقى الشعبية، بل مُشاركة جهود بعض الجمعيات الأهلية[٢]، كذلك إنشاء بعض الأقسام للموسيقى الشعبية فى بعض أكاديميات العلوم والفنون وبعض المعاهد والكليات الموسيقية فى الكثير من دول العالم.

ولا شك أن الدراسات العلمية ومناهج البحث ومختلف التجارب التى انتشرت فى القرون الماضية ولاتزال مستمرة قد نتج عنها الكثير من الخبرات والتطور العلمى والثقافى عبر تراكمات متلاحقة، ولاتزال الثقافات المتوارثة هى المادة العلمية الغنية للراغبين فى مواصلة البحث بكل ما يعاصره من تطورات فى استخدامات التقنيات العلمية الحديثة.

وهنا يجب أن أشير إلى سبب اختيارى لهذه الدراسة؛ ذلك لإلقاء الضوء على أهمية التدوين والتحليل والتصنيف للموسيقى الشعبية المصرية، لتقريبها إلى المنهج

(١) بيلا بارتوك BELA BARTOK (١٨٨١-١٩٤٥م)، سلطان كودای ZOL-TAN KODALY (١٨٨٢-١٩٦٧م). وكلاهما له فضل كبير فى معالجة مشكلة التصنيف والتدوين والتحليل فى بحث الأغنية الشعبية وفى الدراسة الأولى المنظّمة للموسيقى الشعبية الهنغارية.

(٢) الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية ـ القاهرة.

العلمى العالمى، وأعتبر أن المدخل لهذه الدراسة هو ما نُشر ويُنشر فى المؤتمرات العلمية وفى المجلات والدوريات المتخصصة، أو فى الدراسات التى تستهدف الحصول على درجات علمية.

ومن مُتابعة بعض ما يُنشر من دراسات[٣] ومن نماذج موسيقية مُلحقة بتلك الدراسات أجد بعض الملاحظات حول أسلوب التدوين الموسيقى، لأنه رُبما يُخلط بين منهجين فى التدوين، وغالبًا ما تكون المدونة غير شاملة لجميع تفاصيل العمل، وغير مطابقة لما هو مسجل فى نماذج الجمع الميدانى «إن وجد»، بالإضافة إلى أن غالبية المدونات تتبع منهج التدوين المعمول به ضمن مناهج تعليم القراءة والكتابة فى المعاهد الموسيقية، وهو أقرب إلى تدوين الحان «التراث التقليدى» الآلى والغنائى، وهنا يجب الإشارة إلى مُجمل الفروق المهمة بينهما، حيث إن كلاً من الموسيقى التقليدية والشعبية انتشر وانتقل من خلال الترديد والحفظ عبر الأداء وليس التدوين، وكلاهما اشتمل على جميع الإبداعات التى توارثتها الأجيال وحفظتها فى ذاكرتها وأضافت عليها، بل كلاهما تميز بصفة الدوام والاستمرار من الماضى إلى الحاضر ومن جيل إلى جيل، والاختلاف بينهما هو فى منهج التدوين الموسيقى، وهذا ما سوف أتعرض له فى هذه الدراسة التالية :

(٣) الدراسات المنشورة والخاصة بالموسيقى الشعبية المصرية قد اكتفى فيها الباحثون بكتابة النصوص الأدبية، وربما وصف أسلوب الأداء أو الإسهاب فى سرد الجوانب النظرية، دون كتابة مدونات موسيقية، وإن وجد بعضها فتكون على غير المنهج الخاص بقواعد التدوين والتحليل والتصنيف للموسيقى الشعبية، ذلك بعض ما جاء من دراسات منشورة فى مجلة الفنون الشعبية المصرية (العدد ٧٢/٧٣- ٢٠٠٦/٢٠٠٧م) .

أولاً : الموسيقى هى لغة عمادها الصوت لأنه العنصر الأساسى فى وجودها، ولولاه ما كان لها وجود، وتعتبر العلوم الموسيقية وخاصة التدوين الموسيقى «لغة عالمية»، يمكن التعرُف على ما تحتويه المدونة من عناصر الألحان عبر القراءة، فهى تعتبر وثيقة تحمل صفة الحضارة والتقدم ويمكن تداولها بين المؤلفين أو الباحثين فى جميع المراكز العلمية والعالمية المتخصصة، ولهذا وجب الاهتمام بالكتابة الموسيقية كتخصص دقيق، وتفهم مختلف القواعد والنظريات وخاصة «المنهج العلمى لتدوين ألحان الموسيقى الشعبية».

ثانيًا : تعتبر تطبيقات «القراءة والكتابة الموسيقية»[٤] هى خلاصة التجارب التى استقر عليها علماء الموسيقى الغربية حول نظرية التدوين المتداول فى معظم دول العالم وحتى الآن، ويبقى اختلاف الباحثين من «علماء الموسيقى العربية» منذ زمن طويل فى الإصرار على عدم الاتفاق حول انتهاج أسلوب علمى موحد أو تقريبى فى مناهج التدوين بشكل عام، بل يلاحظ اختلاف تطبيق أسلوب التدوين العلمى الخاص بالموسيقى الشعبية، واختلاف مفهوم ما هو تراثى وما هو شعبى، مما يؤدى إلى عدم التقيد بمنهج خاص «بتدوين الموسيقى الشعبية وتحليلها وتصنيفها بشكل عام والمصرية بشكل خاص».

(٤) يعتمد التدوين الموسيقى على مجموعة من العلامات ذات اشكال مختلفة واسماء محددة و لكل منها قيمة زمنية، واستقر نظام التدوين منذ منتصف القرن السابع عشر الميلادى وحتى الآن، وأصبح قادرًا على تسجيل كافة التفاصيل اللحنية والإيقاعية الدقيقة.

وبدايةً يجب أن أوضح قبل الدخول فى هذه الدراسة بعض النقاط والملاحظات المهمة التالية :

١ ـ أهمية جامع الموسيقى الشعبية.

٢ ـ أسلوب التدوين الخاص بتراث الموسيقى التقليدية TRADITIONAL MUSIC.

٣ ـ أسلوب التدوين الخاص بتراث الموسيقى الشعبية FOLK MUSIC.

أهمية جامع الموسيقى الشعبية :

إن ما يقوم به جامع الموسيقى الشعبية من إعداد خطة عمل عن الموقع الميدانى لهو أمر بالغ الأهمية، حيث يفضل أن يكون الجامع ملمًا وعلى دراية بما سيقوم به عند



الجمع، وعلى الرغم من أنه لا يمكن تحديد أسلوب ومنهج موحدين، لأن لكل جامع قدرات خاصة وخبرات مكتسبة، لكن يجب على الأقل أن نُلخص أهم الصفات الواجب أن تتوفر فى «جامع الموسيقى الشعبية» وهى كالآتى:

١ ـ إنهاء مرحلة الدراسة الموسيقية، ويجب أن تتوفر لديه الرغبة فى العمل الميدانى، والحرص على اكتساب الخبرات، والاطلاع الدائم على كل ما يصدر من كتب ومراجع وأبحاث أو نشرات ودوريات عن كل ما يتعلق بالموسيقى الشعبية.

٢ ـ أهمية ما يقوم به الجامع من الإعداد لزيارة موقع العمل وتجميع المعلومات، والاهتمام باللهجة الشعبية لمنطقة الجمع، ويفضل الإلمام ببعض العادات والتقاليد عن المجتمع الذى يزوره سواء المجتمع الريفى أو البدوى أو الساحلى أو الصحراوى أو غيره من مناطق حدودية مع الدول المجاورة، وأن يكون ملمًا ببعض نماذج من الأغانى الشعبية للمنطقة أو لمحيطها كلما أمكن ذلك، كما يفضل أن يكون ملمًا بالعزف على آلة شعبية أو أكثر أو بالجانب النظرى على الأقل، وذلك يساعد على اكتساب الثقة وروح التفاهم بين الباحث والمجتمع الشعبى ويسهل مأموريته.

٣ ـ الإعداد الجيد لأدوات التسجيل الصوتى والضوئى والمرئى، والأوراق والأقلام وما يتعلق بهم، وذلك تجنبًا لأية مشاكل قد تصادف الباحث أثناء وجوده فى موقع العمل.

٤ ـ استيفاء البيانات والمعلومات الكاملة عن المؤدى للغناء أو العزف وعن الأغنية والآلة المصاحبة ـ إن وجدت ـ وتقاليد العزف والغناء بمصاحبة الرقص الفردى أو الجمعى أوكليهما، وللرجال أو لِلسيدات.

٥ ـ يجب على الباحث أن يقوم بالتسجيل بنفسه فى موقع العمل، وأن يصف الموقع وصفًا دقيقًا، ومراعاة تدوين الملاحظات المهمة فى مذكرة صغيرة أثناء الحوار بينه والراوى أو المؤدى قبل التسجيل، وفى حالة جمع آلات شعبية فيجب أن يتم الجمع من موطنها الأصلى، وتسجيل جميع البيانات عن كل آلة: اسم الآلة ووصفها، وطريقة الإمساك بها وأسلوب العزف عليها ومساحتها الصوتية، ومناسبات استخدامها، وهذا لدقة المعلومات والحفاظ عليها، ومن ثم، حفظها بعد التفريغ والتصنيف والتدوين والتحليل، وإمكان اطلاع الباحثين والدارسين عليها كمادة علمية موثّقة، كما يمكن حفظها فى المتاحف أو المراكز الفولكلورية المتخصصة.

أسلوب التدوين التقليدى «للحن شعبى مصرى» :

نموذج رقم (١) «أغنية الحنه يا الحنة» من التراث الشعبى بالتدوين التقليدى الخاص بالموسيقى العربية(٥)



(٥) هذا التدوين جاء فى أحد الكتب الدراسية لتعليم آلة العود: **المنهج الحديث فى دراسة العود**، ص ١٢٠، مكتبة الأنجلو، ١٩٧٤م.



نلاحظ فى النموذج (١) أن التدوين جاء مطابقًا لما يستخدم فى مدونات الموسيقى العربية التقليدية بتحديد دليل المقام والميزان، وأنه لم تحدد تفاصيل عن شكل الجملة اللحنية أو الشكل الإيقاعى أو ما يحتويه اللحن من عناصر، وربما كان هذا التدوين بهدف تعليم العزف على آلة العود، وليس بهدف التدوين الخاص بالموسيقى الشعبية، وإن كان يوجد بعض الملاحظات أيضًا على أسلوب التدوين بشكل عام، لقصور السرعة وتفاصيل الأداء، وهذا ليس مجال هذه الدراسة.

نموذج لأسلوب تدوين الموسيقى الشعبية المصرية.

نموذج رقم (٢) أغنية الحنة، «تدوين تقريبى إلى تدوين الموسيقى الشعبية»



وهذا التدوين أقرب بعض الشىء لتدوين الموسيقى الشعبية وليس الأمثل، ويتميز بتحديد الجُمل بأقواس فوق المدونة، ويوضح حدود الجملة الأولى التى تبدأ من الدرجة الأولى لجنس الحجاز وتنتهى على الدرجة الرابعة منه، والجملة الثانية تبدأ من الدرجة الأولى وتنتهى على الدرجة الأولى للجنس، ولا تتجاوز درجات اللحن صعودًا إلى الدرجة الخامسة، وهبوطًا إلى الدرجة الثانية، وهذا تحليل بسيط لتوضيح الفرق بين تدوين النموذجين السابقين (١، ٢).

وهنا يجب حصر أهم مشاكل تدوين الموسيقى الشعبية المصرية وتوضيحها فيما يلى :

١ ـ تنبع مشكلة التدوين فى الأصل بسبب عدم دقة أسلوب الجمع الميدانى من بيئته، ولعدم الخبرة، وربما يكون الجامع غير دارس أو ملم بمناهج[٦] الجمع الميدانى للموسيقى الشعبية وأساليبه، وبالتالى يصبح ما تمّ جمعه مادة غير صالحة للتدوين.

٢ ـ يكون الجامع غير مؤهل موسيقيًا بشكل جيد، ولا يجيد التدوين الموسيقى، وذلك لقصور ما تعلمه من منهج التعليم لهذا التخصص[٧] ويكون الجمع مختلطًا مع جمع مواد أخرى، وبالتالى ينطبق عليه ما جاء فى البند السابق، ولن يصلح ما تم جمعه للتدوين إلا فى حالات نادرة.

٣ ـ يعتبر الأداء الخاص والمصاحب للقصص الشعبى المرتبط بالحكايات والأساطير، والتى لا يمكن فصلها عن موضوع القصة «المسرح الشعبى» وتعتبر من أهم المشاكل الخاصة بالتدوين الموسيقى وتحتاج إلى جهد خاص.

ويمكن أن نعتبر فكرة تقديم دراسة لشرح منهج يختص بتدوين الموسيقى الشعبية وتحليلها وتصنيفها وبما يقترب من المنهج العلمى العالمى أمرًا بالغ الأهمية، وربما يصعب تلخيصه وكتابته فى بضع نقاط، لجوانبه النظرية أو العملية، فهو جهد يحتاج إلى عمل جماعى ودراسة كبيرة متخصصة ووقت طويل.

لذا رأيت أن أقتصر فى هذه الدراسة على بعض النقاط الجوهرية والأساسية المهمة وأكتب نموذجين بالتدوين الخاص بالموسيقى الشعبية، ليكونا مثالين يتم الشرح

(٦) يعتبر المنهج الذى وضعه سلطان كودای لتدوين وتحليل وتصنيف الموسيقى الشعبية المجرية من أفضل المناهج التى تبنتها معظم دول العالم وأرسلت المبعوثين لدراسته والعمل على تطبيقه، ومن أهم المراجع فى منهج كودای هو مؤلفه التالى :
FOLK MUSIC OF HUN- - ١٩٧١، GARY - PRINTED IN HUN-GARY، إلى جانب مؤلفاته على ألحان شعبية لتعليم الصغار فى جميع مراحل التعليم وبطريقة إشارات اليد اليمنى واليسرى التى ابتكرها دون حاجة الأطفال لقراءة النوتة الموسيقية.

(٧) يعتبر التدوين الموسيقى أحد أهم عناصر الدراسة الموسيقية بشكل عام، ولكن للأسف الشديد هو مادة مهملة ولا يجيدها إلا من يهتم بها ويرغب فى إجادتها، ويمكن الجزم بأن عدد من يكتب الموسيقى العربية بشكل صحيح (قلة شديدة) فما بال تدوين الموسيقى الشعبية ؟.

عليهما و كنموذجين مقترحين لنظام تدوين الموسيقى الشعبية المصرية وتحليلها وتصنيفها :

أساليب التدوين الخاص بالموسيقى الشعبية وتشمل الآتى :

١ ـ الأسلوب العلمى لتدوين الموسيقى الشعبية وتحليلها[٨].

٢ ـ المصطلحات الخاصة بتدوين الموسيقى الشعبية وأساليب التحليل والتصنيف.

أولاً : الأسلوب العلمى لتدوين الموسيقى الشعبية وتحليلها :

(أ) تعتبر مدونة أغنية «صلاة النبى» نموذج رقم (٣) مثالاً لأسلوب تدوين الموسيقى الشعبية وتحليلها، لأنه يتفق ومنهج مدرسة «سلطان كودای»، والذى يتضح من خلال التدوين جميع تفاصيل الأداء من المغنى المنفرد أو ترديد الجماعة، وكل ما يحتويه اللحن من العناصر المكونة للجملة ودرجة البداية والنهاية، والمساحة الصوتية صعودًا وهبوطًا وسرعة الأداء.

ويلاحظ أن ما جاء من تفاصيل توضح أن الجملة اللحنية للأغنية تتكون من «مزورتين»، كل منهما ثلاثى التقسيم، وتبدأ الجملة من نهاية نصف الزمن الأخير للوزن الثلاثى الذى يسبق «المزورة الأولى»، وتنتهى فى نصف الزمن الثالث من المزورة الثانية.

نموذج رقم (٣) اغنية صلاة النبى «Salat in Nabi»

وهى من اغانى الخطبة والزواج، التى تؤدى فى بعض قرى وسط الدلتا[٩] وكلماتها :

صلاة النبى على قصتك وعنيكى «قصتك»: تعنى «خصلتك»

جبنا الحبايب وجينا نبص عليكى

لقينا عريسك زى القمر ف عنيكى «لقينا»: بمعنى وجدنا



وتستمر الأغنية على هذا المسار بتكرار كلمات جديدة على اللحن نفسه وحتى نهايته، والجملة تحتوى على عدد «١٤» عنصرًا من عناصر الأشكال والعلامات الموسيقية، وتنتهى على درجة (السى نصف بيمول سيكاه «أوج») ويلاحظ عدم اداء هذه الدرجة بدقة كالمحترفين، ولهذا يوضع فوق هذه الدرجات علامة سهم ورأسه لأعلى، وتعتبر درجة بداية اللحن ونهايته الدرجة الأولى لجنس السيكاه، واللحن لا يتجاوز صعودًا «الدرجة الثانية» وهبوطًا «الدرجة الثالثة»، والجملة اللحنية يتم تبادلها بين الأداء المنفرد وترديد الجماعة وفى كل مرة يتم تكرار كلمات الأغنية، واللحن

(٨) تعتبر الدراسة المُنظمة التى قام بها سلطان كودای من الجمع والتسجيل من كافة انحاء الجمهورية المجرية، ودراسته الوافية للموسيقى البرتسلافية والبلقانية ما جعله يؤسس لطريقته الخاصة للتدوين والتعليم للموسيقى الشعبية، والتى انتشرت فى دول العالم.

(٩) تم الجمع من قرية مليج بمحافظة المنوفية عام ١٩٦١م بواسطة فريق عمل مكلف من مركز الفنون الشعبية الذى تأسس عام ١٩٥٧م، وكان من اهم مهامه تسجيل التراث الشعبى المصرى بمساعدة خبير رومانى متخصص.





بسيط ويؤكد أصالة نفسه وبأنه تراثى قديم، ودليل ذلك هو الإبداع الواضح من الجملة اللحنية برغم بساطتها، والاختلاف البسيط فقط هو حلية الأداء فى نصف الزمن الثانى للزمن الأول من المزورة الرابعة، وتكرر الجماعة الجملة نفسها ثم يتكرر ويعاد ما تم فى حلية الأداء فى أول المزورة الرابعة فيتكرر فى أول المزورة السادسة، ويلاحظ عدم تدوين دليل مقامى أو ميزان إيقاعى وذلك لاختلاف المفهوم المقامى والإيقاعى فى المجتمع الريفى وتكون المصاحبة على ضغوط التصفيق بالأيدى ومصاحبة إيقاع سائد فى المجتمع الشعبى لأغانى الخطبة والزواج وهو الوحدة السائدة، وميزانه ٤/٢ وهو إيقاع مبهج ويؤدى إلى الرقص المصاحب للغناء، أما ما تم فى التدوين فهو وزن ثلاثى بسيط.

نموذج رقم (٤) أنشودة «طلع البدر علينا»

(ب) كلمات هذه الأنشودة معروفة ومتداولة ومنتشرة فى كل أنحاء الوطن العربى ومعروف مناسبتها، ونعرف أيضاً أنه لا يوجد أى تسجيل صوتى فى تلك الحقبة التاريخية، ولا نعرف من قام بتدريب المستقبلين من المنشدين لأداء الجملة اللحنية، وكيف يمكن أن نستند إلى جنس المقام والأداء والشكل الإيقاعى المصاحب للإنشاد ؟

أما الكلمات، فيمكن أن نؤكد أنه لم يدخل عليها أى إضافات أو تعديلات، لكنّا نؤكد أن هذه الأنشودة بكلماتها النابعة من وجدان أهل المدينة والمعبرة عن مشاعرهم الصادقة لهى خير دليل على الإبداع فى نص الكلمات المجهولة المؤلف، وكذلك اللحن الذى وصلنا عبر تداوله واستخدامه فى بعض الأعمال الدينية والبرامج الفنية بمناسبة الاحتفالات بالهجرة الشريفة.

ومن خلال الرغبة فى تدوين هذا العمل الفنى التراثى وتحليله تتضح العلاقة بين النص الشعرى والتركيب اللحنى والإيقاعى، حيث إن الشعر المستخدم من بحر «مجزوء الرمل» ووزنه العروضى (فا علا تن فا علا تن فا علا تن) وهو ثلاثى الإيقاع وبجمع التفعيلة يصبح المجموع سداسيًا، وهو ما قام عليه «البناء اللحنى والإيقاعى للجملة الموسيقية» التى ستتضح من خلال التدوين الموسيقى:

نص الكلمات : **طلع البدرُ علينا . من ثنيات الوداع**

وجب الشكرُ علينا ما دعا لله داع

أيُها المبعُوث فينا جئت بالأمر المطاع

جئت شرّفت المدينة مرحبًا يا خير داع

نموذج رقم (٤)

أنشودة طلع البدرُ علينا



نلاحظ فى التدوين الموسيقى أن اللحن يتكون من جملتين تامتين وتتكون كلٌ منهما من مزورتين، الجملة الأولى تتكون من مزورة (١، ٢) والجملة الثانية مزورة (٣، ٤).

تحليل الجملة الأولى:

تبدأ الجملة الأولى من الزمن الأول فى المزورة الأولى، وهى درجة ارتكاز جنس نغمة السيكاه (مى نصف بيمول) جنس الجذع فى «مقام الهزام»، وتنتهى الجملة بنهاية المزورة الثانية على الدرجة الثالثة من الجنس وهى نغمة النوى (صول) وتحتوى الجملة على عدد ٢٤ عنصرًا من الأشكال والعلامات الموسيقية.

تحليل الجملة الثانية:

تبدأ الجملة الثانية من الزمن الأول فى المزورة الثالثة على درجة ارتكاز جنس الأساس، وتنتهى على الدرجة الأولى من أساس جنس السيكاه وتحتوى الجملة أيضًا على عدد ٢٤ عنصرًا من الأشكال والعلامات الموسيقية، ويلاحظ أن المساحة الصوتية المستخدمة للجملة اللحنية لا تتعدى الدرجة الرابعة صعودًا «لا بيمول» ولا تتجاوز الدرجة الثالثة هبوطًا «دو»، واللحن كامل وكما جاء فى التدوين يوضح لن الجملة الأولى تنقسم لعبارتين (A , B) والجملة الثانية تنقسم إلى (A , C) ونهاية اللحن هو درجة السيكاه، وبتحليل بسيط بين الجملتين يمكن أن نوضح الفرق بينهما كالآتى: أن الجزء «A» المزورة الأولي هو نفسه الجزء «A» المزورة الثالثة، ويكون الفرق فى المزورة الثالثة «B» وبين المزورة الرابعة «C» فى عناصر التكوين اللحنى لينتهى اللحن كاملاً على الدرجة الأساسية للجنس المصوغ منه الأنشودة، أما المصاحبة الإيقاعية لهذه الأنشودة فهى «الدفوف الكبيرة» المصنوعة من إطار خشبى مستدير يغطيه جلد ماعز وتكون بدون جلاجل أو صاجات، أما الضرب الإيقاعى المصاحب فهو يتبع «بحر مجزوء الرمل» ووزنه سداسى، ولهذا يُقسّم اللحن إلى حقول فى التدوين الموسيقى والوزن الإيقاعى هو سداسى وتركيبته كالآتى:



وتؤدى المصاحبة الإيقاعية للأنشودة بأحد الأسلوبين المدونين للضرب أعلاه، لقربه من وقار الجملة اللحنية ومناسبتها الجليلة وتطابقها مع الوزن الشعرى واللحنى.

ثانيًا : المصطلحات الخاصة بتدوين الموسيقى الشعبية وأساليب التحليل والتصنيف:

يجب أن تكون أُولى مراحل الإعداد للعمل هى مرحلة تصنيف المعلومات ومراجعتها بكل دقة بعد العودة من جولة الجمع الميدانى، وتكون على الترتيب الآتى :

- تفريغ كلمات الأغانى وتدوينها كاملة كل على حدة، مع توضيح الإعادات المتكررة.
- تحديد معالم كل أغنية وتدوينها موسيقيًا من حيث تحديد درجة بداية الجملة اللحنية ونهايتها، وما تحويه من عناصر ومكونات تشكل البناء اللحنى للجملة، وجنس النغم والإيقاع المستخدم، وآلات المصاحبة ـ إن وجدت ـ أثناء الأداء.





- كتابة وصف تفسيرى لما يحدث ويدور أثناء أداء الأغانى المنتقاة من واقع المجتمع الريفى ومكان الجمع ونوعه ومناسبته.

- تحليل المكونات اللحنية لكل أغنية ودرجة البداية والنهاية، ومناسبتها وما تحويه من عناصر لحنية وإيقاعية، وكتابة كافة الملاحظات حول الأداء وما يصاحبه .

- تحديد قفلات الأغانى المتشابهة فى جنس النغم، بتحديد درجة البداية والنهاية، وتقسيم اللحن إلى أجزاء وعبارات أو جمل، وذلك يساعد فى مقارنة الألحان المتشابهة وتصنيفها بعد تحليلها. كما يجب الاهتمام بتدوين الأشكال الإيقاعية المصاحبة لكل أغنية، حتى يمكن مقارنتها بإيقاع الأغانى الأخرى للمناسبة نفسها.

ويراعى تطبيق ما تمّ من خطوات التصنيف والتحليل السابق لكافة البيانات والمعلومات على كافة أنواع الجمع الميدانى وخاصة ما يدور حول دورة الحياة.

المصطلحات المستخدمة وأهميتها فى «تحليل اللحن والإيقاع» فى الموسيقى الشعبية:

تُستخدم فى مدونات الموسيقى الشعبية كافة الأشكال والعلامات الموسيقية وبقيمتها الزمنية وكل ما يتعلق بها من أنظمة مكملة وقواعد ونظرية أصول التدوين، وبالنظام المعمول به فى مختلف المدونات بشكل عام، ويضاف إليها فى تدوين الموسيقى الشعبية بعض العلامات والأشكال الإضافية التى تُفسر بعض أشكال الأداء الشعبى، وهى علامات متفق عليها دوليًا وتتلخص فى الآتى :


علامة غير محددة الوضوح، تعنى عدم دقة درجة النغمة من المؤدى.


علامة يرسم فوقها سهم رأسه إلى أعلى، يعنى أن الصوت يزيد عن طبيعته.


علامة يرسم فوقها سهم رأسه إلى أسفل، يعنى أن الصوت يقل عن طبيعته.


الخط اللحنى الصاعد ASCENDING ويكتب كخط مستقيم يميل لأعلى.

الخط اللحنى الهابط DESCENDING ويكتب كخط مستقيم يميل للأسفل.


الخط اللحنى المتعرج ONDULATING ويعنى لحنًا متعرجًا.


الخط اللحنى الصاعد الهابط CONNEX ويعنى أن اللحن صاعد، هابط.

أما بالنسبة للمصاحبة الإيقاعية وتحديد نوع الوزن الإيقاعى ومكوناته وطابعه وتحليله فيجب تحديد الوزن من حيث الثنائى أو الثلاثى أو الرباعى أو غيره من الأوزان كالآتى:

TETRAPODIC وتعنى الوزن الرباعى ٤/٤.

TRIBODIC وتعنى الوزن الثلاثى ٤/٣.

BIPODDIC وتعنى الوزن السداسى ٨/٦.

أهمية التصنيف الخاص بالموسيقى الشعبية:

يأتى التصنيف فى المرحلة الأخيرة، بعد التدوين والتحليل، ليوضح مدى الكثافة السكانية لمنطقة الجمع، وأن يلتزم بدراسة الفروق لكل نوع على حدة ومن مناطق متعددة، وأهمية التصنيف بعد المقارنة العلمية بتوضيح النتائج بين التشابهات والاختلافات فى بناء مكونات اللحن ودرجة النهاية والإيقاع المصاحب، ويكون ذلك مستمدًا من التوضيح الذى جاء فى التدوين والتحليل، حتى تكتمل الاستنتاجات والتفسيرات للصورة الدراسية وللمقارنة الفنية حول «بناء الألحان والإيقاعات لكل نوع» وهو ما يتيح دقة المعلومات الموثقة ومقاربتها للبحث العلمى المتخصص «ETHNOMUSICOLOGY».

والتصنيف يجب أن يؤدى إلى فهم نوع الموسيقى التى تم جمعها وأسلوبها، وما تمثله تلك الألحان ومدى ارتباطها بمناسبات المجتمع الريفى وتقاليده، وما يميز تلك الأعمال من خصائص وصفات «لحنية وإيقاعية» ومدى ارتباطها بنوع الاحتفال ودراسته مثل:

- أغانى المهد والتهنين.
- أغانى لعب الأطفال.
- أغانى جمع المحاصيل الزراعية فى مواسم الحصاد.
- أغانى الخطبة والزواج.
- أغانى العمل والسمر.
- الإنشاد الدينى، الذكر، الابتهالات، الأعياد والموالد، والمناسبات الدينية.
- النواح والعديد.

وفى الختام.. لا ننسى أن نُذكّر بالدور المهم الذى تقوم به الموسيقى الشعبية فى حياة أفراد الشعب البسطاء، حيث تعد «الأغنية الشعبية» هى أحد أهم عناصر الموسيقى فى المجتمعات الريفية، لأنها حصيلة الممارسات التلقائية للغناء والرقص فى المناسبات المتعددة، وكذلك غناء أصحاب الحرف والباعة المتجولين وما يؤدونه من ألحان، وتعد الأغنية الشعبية من أهم الصيغ الفنية التى يتم تداولها بوصفها مادة دراسية لأنها تفسر وتعبر عن كل ما يحدث فى «دورة الحياة» عند جميع شعوب العالم، ويُجمع منها حصيلة كبيرة ومتنوعة من الألحان التى ربما تطورت عبر النقل والحفظ الشفهى، ولهذا تهتم مختلف مراكز البحث العلمى المتخصص بجمع وتدوين وتحليل وتصنيف ودراسة كل ما يتعلق بها بوصفها عنصرًا من أهم عناصر الموسيقى الشعبية.



المراجع:

1. Zoltan Kodaly - ***Folk Music Of Hungary*** - Hungarian National Commission For Unesco – Printed In Hungary 1971.
2. Erzsebet Szonyi – ***Musical Reading And Writing*** – Volume 1- Printed In Hungary 1972 .
3. Erzsebet Szonyi – ***Kodaly's Principales In Practice*** - Printed In – budapest Hungary 1973 .
4. ***The Oxford Junior Companion To Music*** – Second Edition – London - Oxford University Press – New York Toronto 1979.

الأدعية الشعبية : البنية والدلالة

مصطفى رجب

أستاذ ورئيس قسم أصول التربية، جامعة سوهاج.



تعبر الأدعية الشعبية عن الشخصية والبيئة خير تعبير. أما تعبيرها عن الشخصية، فيظهر فيما تفيض به تلك الأدعية من عواطف تكشف التكوين النفسى للمتفوه بها، من حب أو بغض أو تقدير أو احتقار أو تعجب أو استنكار تجاه فرد أو أكثر، وتجاه سلوك أو أكثر من سلوكيات الآخرين.

وأما تعبيرها عن البيئة، فواضح من خلال ما يتميز به البناء اللغوى للدعاء من تشبيهات واستعارات تصنع الصورة الفنية الجميلة الدعائية ملتبسة بمكوناتها البيئية القريبة من صور ولغة.

وقد حظيت المأثورات الشعبية من المواويل والأغانى والسير باهتمام الباحثين فى الدراسات الشعبية والأدب الشعبى، وبقيت مجالات: النكتة والأحاجى والألغاز بعيدة نسبيًا عن اهتمام الباحثين لقلة النتاج، وصعوبة الرصد والجمع والتحقيق والتدوين وتعدد اللهجات. ولكنها ـ مع ذلك ـ حظيت ببعض المقالات وإن تكن محدودة.

وأما الأدعية الشعبية فلم تحظ ـ فيما أعلم ـ بأدنى اهتمام، فلم يصادفنى بحث علمى واحد أو مقال يتناولها بالبحث والدرس. لذلك رأيت أن أمهد لفتح باب دراسة هذه الناحية المهملة من موروثنا الشفاهى الذى يتميز بتجدد الإبداع فيه عصرًا بعد عصر، ومن بيئة إلى أخرى.

مفهوم الأدعية الشعبية:

يمكننا تعريف الأدعية الشعبية بأنها " تلك العبارات التى يتفوه بها الإنسان تعبيرًا عما يجيش بصدره من مشاعر تجاه الآخرين حاملة رغباته إزاءهم، أيًا ما

كانت هذه الرغبات: خيرًا أو شرًا. وغالبًا ما تكون الدعوات مرتبطة بمواقف يبدو فيها الداعى ممتنًا للآخرين فيدعو لهم بالخير والسعادة والتوفيق، أو مواقف مغايرة يبدو فيها ناقمًا عليهم نتيجة أذى ناله منهم، أو مبغضًا لهم لسوء سيرتهم أو لموقف معين بدر منهم.

وكبار السن من الآباء والأمهات والأجداد والجدات هم الأكثر لجوءًا للدعاء، وربما يعود هذا إلى أسباب تدور جميعها حول التقدم فى السن منها:

١ ـ الاقتراب الفطرى من النهاية يجعل الإنسان أكثر رغبة فى استمرار تأثيره، وهو يرى فى استجابة الدعاء بقاءً لأثره فى غيره فيما لو عاجلته المنية.

٢ ـ تقدم السن مؤذن ـ بطبيعته ـ بالضعف الجسمانى، وتضاؤل أو «انعدام» القدرة على النفع أو الإضرار بالقوة الجسمانية، وهنا يكون اللجوء إلى الدعاء بوصفه قوة معنوية.

٣ ـ يرتبط التقدم فى السن عادة بالتوبة والندم على ما فات، ومن ثم يسرع الإنسان ـ ذكرًا كان أم أنثى ـ بالعودة إلى رحاب الله، والانتظام فى العبادات وعمل الطاعات لاستدراك ما فات، والمداومة على العبادة تتضمن الاستغفار والإكثار من الدعاء، مما ينسحب على سلوك الفرد المسنّ، ولغته خارج أوقات العبادة، فهو يتخذ الدعاء سلاحًا فى كل موقف.



٤ ـ من اللوازم الصحية المصاحبة لكبر السن: ضيق الصدر، وارتفاع الضغط، وزيادة التوتر العصبى، وكثرة القلق، وكل ذلك يؤثر فى سلوك المسنّين وفى لغتهم، فيكونون أعجل إلى الدعاء منهم إلى المحاجة والجدل والإقناع.



البناء اللغوى للدعاء:

مع أن الدعاء باب من أبواب الأسلوب الإنشائى فإن بنيته اللغوية ـ فى المأثور الشعبى الشفاهى ـ تتنوع بين الأسلوبين: الخبرى والإنشائى، كما هو الحال فى نصوص الفصحى الأصيلة، وهو فى حالة وروده على الأسلوب الخبرى يكون أقوى دلاليًا لكونه يُشعر بالتحقق وحتمية الاستجابة، ويظهر من بنيته اللغوية ذات الشكل الخبرى ما يوحى باليقين من أن الداعى واثق بأن ما يدعو به واقع لا محالة. كما سنرى فى الأمثلة التالية بعد قليل.

وحين يرد الدعاء طبقًا لصورته الأصلية (أعنى بوصفه نوعًا من الأساليب الإنشائية التى لا تحتمل الصدق أو الكذب لذاتها) يتخذ صورًا عدة منها:



١ ـ سؤال الله سبحانه وتعالى مباشرة مثل:

(**يا رب تنجح**) وهو دعاء مباشر مقرون بـ (ياء) النداء.

٢ ـ حذف المنادى وتحويله إلى مبتدأ مثل:

(ربنا ينجّح مقاصدك) وهو دعاء غير مباشر حذفت منه أداة النداء، فتحول المنادى إلى مبتدأ.

٣ ـ حذف المنادى وأداة النداء معًا مثل:

(يوقف لك أولاد الحلال) وهو دعاء غير مباشر محذوف الأداة والمنادى معًا.

٤ ـ اقتران الدعاء بفعل يفيد الرجاء مثل:

- **(يجعل لك فى كل خطوة سلامة)** فى الخير.
- **(جاتك داهية)** ـ جاءتك داهية ـ فى الشر.

٥ ـ استخدام النفى، مثل:

(اللى وراك ما يحصلّك، واللى قدامك ما يفوتك)

وهذا دعاء فى الخير، المقصود منه أن يكون المدعو له بارزًا، ناجحًا، متفوقًا على غيره، محرزًا لكل ما يبتغى من الخيرات، محصلاً لكل ما يسعى إليه من نجاح.

ومن أمثلة استخدام النفى فى الدعاء بالشر:

(تشرِّق ما تلقى، تغرِّب ما تلقى !!)

فالداعى هنا يسأل الله تعالى أن يضيق رزق المدعو عليه، بحيث تفوته أية فرصة لتحقيق ما يسعى إليه، فتضيق عليه الأرض بما رحبت، فلا هو يجد خيرًا فى المشرق، ولا هو يجد خيرًا فى المغرب، وذكر هاتين الجهتين فى تلك الدعوة ليس للحصر، ولكن للاكتفاء بهما عن ذكر بقية الاتجاهات الجغرافية، وفى المذكور اكتفاء به عن المحذوف، والأصل (وتبحِّر ما تلقى، وتقبِّل ما تلقى)؛ أى أن الداعى يتمنى للمدعو عليه الفقر المدقع أينما يولِّ وجهه.

٦ ـ استخدام العطف، وتكرار العطف:

ومن أمثلته فى دعوات الخير:

(من اللبن تكرِّع، ومن الولْد تفرِّع)





أى أن الداعى يسأل الله تعالى للمدعو له الرزق الحسن (المعبّر عنه باللبن) والذرية الكثيرة.

وفى بناء هذه الدعوة ما يسميه البلاغيون: «المساواة»، بمعنى تساوى جملتى التعبير فى البناء اللغوى، فكل جزء من الدعوة جملة اسمية خبرها شبه جملة متقدم، واسمها جملة فعلية متأخر وجوبًا لتقدم شبه الجملة عليه. و(الوِلْد) ـ بكسر الواو وتسكين اللام ـ جمع وَلَد (بفتحهما) فى العامية المصرية بعامة، وفى عامية الصعيد بنحو خاص.

والفعل (تكرع) ـ بتشديد الراء المكسورة ـ أصله (كرع) ثلاثى فصيح، ولكن دلالته فى العامية الصعيدية تكاد تساوى دلالة الفعل (يعب) فى الفصحى القديمة: أى يشرب بنهم وعجلة. والفعل (تفرع) ـ بتشديد الراء المكسورة ـ مساوٍ لمثيله الفصيح بناءً ودلالة.



ومن أمثلة العطف فى أدعية الشر:

(لا كسَّبك، ولا رشَّدك، ولا عَطَاك عَدَل)

لا كسَّبك: بتشديد السين، أى : لا رزقك الله كسبًا من أى نوع، وهو مساوٍ لمثيله الفصيح.

لا رشَّدك: أى لا رزقك الله الرُّشْد حيثما ذهبت.

لا عَطَاك: أصله، لا أعطاك، والعامية المصرية تحذف همزة التعدية، فيسمون أبناءهم (عبد العاطى) والمقصود (عبد المعطى).

عَدَل: العدل (بفتح الدال) أى الصواب والخير. والمعنى: لا أعطاك الله خيرًا، ولا هداك إلى صواب.

ونلاحظ فى هذه الدعوة تكرار العطف : لا ، ولا، ولا...

٧ ـ استخدام فعل مساعد:

يشيع فى لغة الدعوات الشعبية استخدام فعل مساعد لا أثر له فى بناء الدعوة مثل قولهم فى الخير: (رُوح) = فعل أمر بمعنى اذهب محفوظًا. ومثل قولهم فى الشر: (غُور) = فعل أمر بمعنى اذهب محفوفًا بالمهالك. ومثل قولهم فى حالتى الخير والشر: (جاك كذا)

ومن أمثلته فى دعوات الخير:

(روح يا شيخ . . ربنا يوتق حزامك، ويمشِّى كلامك)

يوتِّق : التاء فيه مبدلة من الثاء، والتوثيق بمعنى التأكيد، فالدعاء بتوثيق الحزام كناية عن الدعاء بالتمكن فى الرزق أو الوظيفة.

ويمشِّى كلامك : أى لا يُرد لك رأى، ولا تُصادر لك رغبة، ولا يصيبك إحباط أو قهر أو كبت.



ومن أمثلته فى الشر:

(غُور جاتك غارة)

أى: اذهب عنى، دهتك الدواهى، ورماك الله بكل شر.



أبعاد الدلالة فى بناء الدعوات الشعبية:

تفيض مفردات البناء اللغوى للأدعية الشعبية بدلالات تتخذ أبعادًا نفسية واجتماعية وثقافية ودينية من جهة المضمون، وتتخذ أبعادًا إفرادية وتركيبية من جهة الشكل، والسبب فى الثراء الدلالى للدعوات الشعبية التغير الإبستمولوجى الذى يعكس الموروث الثقافى المجتمعى بما يتضمنه من تراكمات حضارية متنوعة الجذور، فضلاً عن التنوع المعرفى الذى يتكون منه المجتمع الذى يحتفظ كل فصيل منه بموروث هامشى من الوعى التاريخى بأصل الفصيل وتوجهاته، رغم ما يحاول الجميع ـ تحت وطأة التعقيد الذى ران على التركيب الطبقى للمجتمع ـ من إبداء صور الوحدة والتجانس الثقافى. فالموروث الثقافى، هو المحرك الحقيقى للسلوك، يختلف فى الإسكندرية والمدن الساحلية ـ حديثة التكوين ـ عنه فى كثير من مدن وقرى الصعيد الذى ما زال متمسكًا بأصوله القبلية والعشائرية، كما يختلف عنه فى مدن صناعية سريعة التغير والتبدل، ديموجرافيًا وإسكانيًا، مثل القاهرة وطنطا والمنصورة وأسيوط، ويختلف عنه أيضًا فى قرى الشمال ومدنه فى دلتا مصر.



ففى مقارنة دعوات شعبية شفاهية مدونة من تلك المدن التى ذكرناها تظهر بوضوح الأبعاد الاجتماعية والثقافية فى مستوى المضمون، وتظهر الأبعاد الإفرادية والتركيبية فى مستوى البناء التعبيرى للجملة.

كما تتنوع الأبعاد الدلالية للدعوات الشعبية من حيث بلاغة التعبير فتشمل أنماطًا مكررة من الكناية والاستعارة والتشبيه البليغ والحذف والقصر والمجاز المرسل، كما تتنوع فيها الفنون البديعية من جناس وطباق وتورية . . إلخ.

وفيما يلى نموذج للبعد الدلالى النفسى فى الدعوات الشعبية:

يتمثل البعد الدلالى النفسى فى الدعوة الشعبية فى تلك النماذج التى تعكس مشاعر الحب والإيثار فى الجانب الخيِّر من الدعوات مثل قول الأم حين تدعو لابنها أو ابنتها أو لأحد اقاربها فتقول:

(الحلوة فى طريقك، تكون من نصيبك)

فهى تتمنى للمدعو له أن يستأثر بكل خير يلقاه فى طريقه أو يسعى إليه. كما تظهر فى قولهم:

(يحبب فيك البعيد والقريب . .

واللى ماشى فى الطريق . . .

والنصرانى ابو صليب)

كما يتمثل البعد الدلالى النفسى فى تلك النماذج التى يظهر فيها المدعو له فى صورة مبهجة محاطة بالاحترام والتوقير والهيبة كما فى دعواتهم:

(تهيب ما تتهاب)

أى: اسأل الله تعالى أن يجعلك مهيبًا، وأن يرزقك الشجاعة بحيث لا تهاب شيئًا ولا أحدًا. والفعل (تتهاب) فى العامية يساوى (تهاب) فى الفصحى .

ومثل قولهم:

(ربنا يغلِّض عِمَّتك، ويمشِّى كلمتك)

يغلِّض: أى يغلظ، وغِلَظ العمّة (العمامة) وكِبرها كناية عن المهابة وارتفاع المكانة الاجتماعية.

وأما فى الشر، فيظهر البعد النفسى الدلالى فى رغبة الداعى فى زوال المدعو عليه، وانقطاع أثره، ومحوه من الوجود محوًا كاملاً، كما فى قولهم حين يدعون على الطفل المشاغب:

(لا تِطْلَع ولا تُجْرُد) : فهو دعاء عليه بالموت.

وكما فى قولهم:

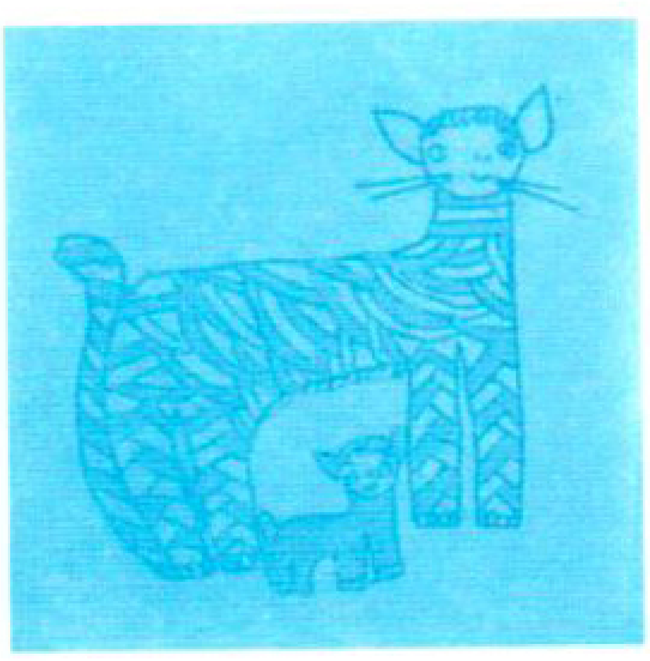
(يا رب ما تتربْ ولا تدرِّى)

وفيه تورية، فليس المقصود هنا التراب، ولا ذراية الحبوب، وهما ما يُفهم فى العامية من ظاهر الفعلين (تتربْ ـ تدرِّى) ولكن المعنى البعيد مأخوذ من (التربِّ : بمعنى الأصول والفروع من الآباء والأبناء) والدرية (وهى الذرية بالفصحى).

والبعد الدلالى النفسى فى دعوات الشر أكثر وضوحًا منه فى دعوات الخير، ذلك أن دعوات الشر تتصل مباشرة بالغرائز النفسية، وتعبر عما يكمن فى اللاشعور من رغبات مكبوتة فى التخلص من مصادر الإيذاء (الآخرين) جذريًا، فتأتى بعض الأدعية معبرة عن رغبة الداعى فى إيقاع أشد البلاء بالمؤذين من المدعو عليهم. كقولهم:







(جاك العمى وطولة العمر)

لأن الأعمى كما يراه العامة يشقى كثيرًا إذا لم يكن هناك من يساعده، وكلما طال عمره زاد شقاؤه وتعاسته.

وكما فى دعائهم:

(العيا الشديد اللى ما تلقى له طبيب)

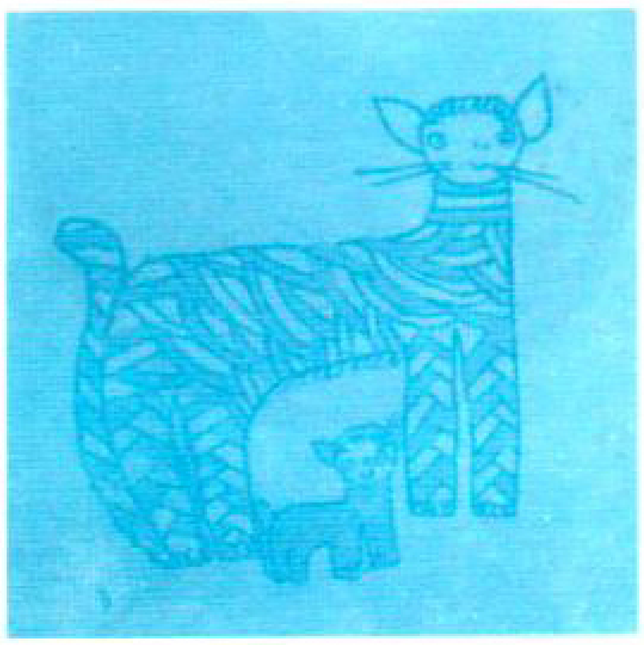
وقد تظهر نوازع سادية فى الداعى تتمثل فى استخدامه لدعوات حادة تظهر فيها الرغبة الجارفة فى تعذيب المدعو عليه وتمنى أسوأ النهايات كما فى قولهم :

(جاتك شِنْعة فى ضُهر جِمْعة)

والمعنى: أن الداعى يتمنى للمدعو عليه أن يموت ميتة شنيعة وقت صلاة الجمعة حيث يكون الوقت طيبًا والدعاء مستجابًا. وأكثر العامة يكسرون حرف الجيم من كلمة (جمعة) مما يجعلها تصنع جناسًا صوتيًا مع كلمة (شِنعة) مكسورة الشين.

وكما فى قولهم:

(الحكيم يُنُخَ، والسقَّا يُبُخَ)



والحكيم (الطبيب) المقصود هنا الطبيب الشرعى الذى يؤتى به فى أعقاب الحوادث المؤسفة لتشريح الجثث، والدعاء بأن (ينخ) الطبيب (والنخَ هو وضع الجسم المتهيئ للجلوس حين يكون أقرب إلى الأرض) فيه دلالة على سوء حالة الجثة وتشوهها بحيث يحتاج الطبيب إلى التحرك لأعلى وأسفل حتى يتمكن من عمله، وأما وجود السقَّاء فى الدعوة ففيه دلالة على أن يكون الحادث المؤسف فى يوم قيظ شديد، ومن المعروف أن أهل الصعيد خاصة يستعينون على تلطيف الجو الحار برش المياه على الأراضى الترابية، فإذا تبخرت المياه لطَّفت الجو، والفعل (يَبُخَ) معناه يرش الماء من قربته. وبين (ينخ) للحكيم، و(يبخ) للسقَّاء جناس واضح.

نهر النيل بين الأسطورة والتاريخ

عمرو عبد العزيز منير

عضو هيئة التدريس، قسم تاريخ، كلية الآداب، جامعة الزقازيق



ذات ليلة، منذ أكثر من نيف ونصف قرن من الزمان، تساءل "شوقى" مخاطبًا النيل فى مجراه:

مِنْ أىِّ عهدٍ فى القُرى تَتَدفَّقُ ... وبأى كَفٍّ فى المدائن تُغْدِقُ

ومِنْ السماءِ نزلْتَ أم فُجِّرت ... من علْيا الجِنان جداولاً تترقرق

وبأىِّ عَيْنٍ، أم بأيَّة مُزْنَةٍ ... أم أىِّ طوفانٍ تفيض وتَفْهَق

هذه التساؤلات التى أطلقها «شوقى» تمجيدًا للنيل كانت صدى للتساؤلات المماثلة التى طالما ترددت فى شمال الوادى عبر آلاف السنين، فقد عنى المفكرون فى جميع العصور منذ بدء التاريخ بنهر النيل، ووصفه، وتتبع منابعه، وحوضه، ومصبه، وكثرت المحاولات لتفسير أحواله وظواهره المختلفة، وهذه الأمور جميعها هى ما يطلق عليها «جغرافية النيل».

وكان الاهتمام بالنيل راجعًا إلى أن جميع من سَكَنَ مصر أو خَالط أهلها أو زارها أو جاورها يعلم تمام العلم أن النيل هو السبب فى ثراء مصر ورخائها، وأنه الركيزة الأولى التى قامت عليها حضارتها المبكرة، تلك الحضارة النبيلة الراقية منذ آلاف السنين، والتى كان لها الفضل على العالم كله، حيث نهل أبناؤه من وادى النيل مبادئ هذه الحضارة والعمران، يوم لم يكن حضارة ولا عمران إلا ما نشأ ونما فى أحضان هذا الوادى الخصيب[1].

لذلك كان من الطبيعى أن يصبح نهر النيل محط اهتمام المصريين وغيرهم منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا. فلا يوجد نهر فى العالم كله له من الفضل على إقليم

(١) محمد عوض محمد: **نهر النيل**، سلسلة مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٧.

وساكنيه ما لنهر النيل من الفضل على مصر وساكنى مصر. ولذا بدأت محاولات استكشاف النهر منذ أن بدأ المصرى القديم يتحول إلى الزراعة، وعلى الرغم من قلة المعلومات المتاحة للمصريين القدماء عن أعالى النيل إلا أنهم سرعان ما اتصلوا بغيرهم من الشعوب والبلاد التى تسكن وادى النيل فى جنوب مصر، وهم بذلك كانوا مجدين فى الاستكشاف والاتصال بالبلاد الأخرى(٢).

واستمرت محاولات المصريين القدماء لكشف النهر، ثم جاء اليونان واستمروا فى البحث والاستقصاء عن النهر ومنابعه، وكان أشهرهم بطليموس الجغرافى(٣). واستمرت محاولات العرب فى القرون الأولى للهجرة، ثم محاولاتهم فى العصور الوسطى، والحقيقة أن العرب نقلوا كتاب بطليموس عن النيل إلى لغتهم، وكان مرجعهم الأكبر فى كتاباتهم الجغرافية، ولكنهم زادوا على بطليموس أشياء كثيرة إلا فيما يختص بأعالى النيل، فكانت كتاباتهم فى ذلك قليلة.

ومن الملاحظ أيضًا أن الزيادات التى أضافها العرب على ما ذكره بطليموس عن النيل لم تكن صحيحة، بل كانت تشوبها الخرافات والأساطير فى أحيان كثيرة، وقد اتضحت هذه الصورة فى كتابات الجغرافيين والمؤرخين فى العصر المملوكى (٦٤٨-٩٢٣هـ/ ١٢٥٠-١٥١٧م) الذين نقلوا ما أورده القدماء من العرب وغيرهم عن نهر النيل، ولم تزد معلوماتهم كثيرًا عما أخذوه من القدماء(٤).

وخير مثال لذلك اتفاقهم جميعًا على أن نهر النيل ينبع من جبال القمر خلف خط الاستواء من عشرة عيون فى الأرض - والبعض ذكر أنها اثنتى عشرة عينًا(٥) - تجتمع فى عشرة روافد، تجتمع كل خمسة منها لتصب فى بحيرة، ثم تجتمع هذه المياه مرة أخرى فى بحيرة واحدة حيث يخرج نهر النيل(٦). وسنجد أن رحلة اكتشاف منابع النيل فى الكتابات التاريخية قد استوعبت القصص والأساطير الشعبية الإسلامية مع الرواسب الأسطورية الفرعونية والقبطية إلى جانب بعض قصص الإسرائيليات لتصب كلها فى مجرى واحد غايته - فى المخيلة الشعبية - اكتشاف منابع نهر النيل التى ظلت لغزًا محيرًا آلاف السنين.

وقام الوجدان الشعبى برحلة شديدة الحيوية والاستنارة، يلم فيها بمنابع النيل ويبتدع لغة يتواصل بها مع النيل، ويقوم باستكشاف مجاهله والوقوف على أسراره وخوافيه، وراح يعمل على تخليق تفسيرات لما يغمض عليه، ويطلق على الأشياء مسميات ويؤلف لها تاريخًا موضوعيًا متسقًا يُجيبُ فيه على ما قد يخطر بباله من تساؤلات حول شريان حياته. ويمكن أن نلمح أثر ذلك فى كتب الجغرافيا أو الكتب التى تحدثت عن فضائل مصر، والتى تتفق جميعًا فى أنها تنقل المأثور والمتواتر من الأساطير عن منطقة منابع نهر النيل، ولكن وصفهم لمجرى النهر من منطقة الجنادل جنوب أسوان، حتى مصبه فى البحر المتوسط يتسم بالدقة ؛ لأنهم شاهدوا النهر فى هذه المنطقة وعاينوا مجراه، ونظرًا لأن مجرى النيل فى أعاليه كان عقبة كؤودًا فى وجه من حاول تتبع مجرى النهر الأعلى حتى منطقة المنابع(٧) فقد تصورت الأساطير والخرافات التى أوردها كُتَّابُ ذلك العصر منطقة المنابع أرضًا خيالية تنبتُ فيها قضبان الذهب والفضة والنحاس والحديد، كما يجرى فيها بحر من الزفت تنبعثُ منه الروائح الكريهة التى تقضى على كل من يحاول الاقتراب من المنطقة، وأنها تعج بأحجار مغناطيسية تجتذب كل من ينظرُ إليها، وتقضى عليه. هذا الموقف الوجدانى

(٢) نفسه ، ص١٣.

(٣) محمد عوض محمد: **نهر النيل**، ص١٦-١٧. أبو اليسر فرح: **النيل فى المصادر الإغريقية**، الطبعة الأولى، دار عين للدراسات، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص٨٠-٨١.

(٤) الأقفهسى: **كتاب أخبار نيل مصر**، تحقيق: لبيبة إبراهيم، نعمات عباس، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص٧-٩.

(٥) أطل المؤرخون على النيل من نافذة النبوءات، ومن طاقة الرموز حين جعلوا النيل ينبع من اثنتى عشرة عينًا، وهو العدد الذى استمد قدسيته من رمزيته الزمانية والمكانية (الكوزمولوچية)، فعدة الشهور عند الله اثنا عشر شهرًا والأئمة اثنا عشر، وكان من معجزات موسى عليه السلام العصا التى ضرب بها المحجنْ فانفجرت منه اثنتا عشرة عينًا لكل سبط عين. المقريزى: **الخطط**، جـ٢، ص٣٩٤. النواجى : **حلبة الكميت**، ص٢٩٦.

(٦) التلمسانى: **سكردان السلطان**، ص٦٤. السيوطى: **كوكب الروضة فى تاريخ النيل وجزيرة الروضة**، تحقيق: محمد الششتاوى، الطبعة الأولى، دار الآفاق العربية، القاهرة ١٩٩٧م ، ص ١٢٦، ص١٢٧. ابن محشرة: **الاستبصار فى عجائب الأمصار**، نشر وتحقيق: سعد زغلول عبدالحميد، الإسكندرية ١٩٥٨م، ص٤٥. المسعودى: **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، أربعة أجزاء، تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض ١٩٧٣م، جـ١، ص٩٨. الخوارزمى: **كتاب صورة الأرض**، ص١٠٦-١٠٩. القلقشندى: **صبح الأعشى**، جـ٢، ص٢٩٠-٢٩١. المنوفى: **الفيض المديد فى أخبار النيل السعيد**، ص٤-٥.

(٧) من الشائع أن المصريين كانوا يعتقدون أن منابع النيل تقع عند الشلال الأول جنوبى أسوان، وأن الكبش الذى كان حيوانًا مقدسًا لديهم يحرس هذه المنابع، وربما يصور لنا (ديودور الصقلى) ما كان يشاع من أمر منابع النيل بقوله: «إن كهنة مصر حدثوه بأن النيل يستمد مياهه من المياه المحيطة

يعكس بطبيعة الحال مدى الجهل بالطبيعة الجغرافية لمنطقة منابع نهر النيل ولكنه فى الوقت ذاته يكشف عن مدى الرهبة والخوف الكامنين فى أعماق اللاشعور تجاه النهر الذى عليه قوام الحياة فى مصر.

ولما كان المصريون لا يزالون تحت رحمة النهر الكبير، ولم يتمكنوا من تطويعه وضبط مياهه، فإنهم ظلوا يخشونه ويترقبون مواسم فيضانه بمزيج من القلق والرهبة والأمل. فانعكس هذا الموقف العقلى والوجدانى فى أساطيرهم وتصوراتهم عن نهر النيل ومنطقة منابعه، ووصل إلينا الواقع يحمل مبالغات تصل إلى حد الإغراب والدهشة مما يحق لنا أن نطلق عليه الأخبار الأسطورية(٨).

هذه الأخبار الأسطورية تعكس لنا بالضرورة شغف الناس بتقصى أصول النيل ومنابعه، وما جُبِلَ عليه الناس من حب الاستطلاع واستكشاف المجهول، والذى يُثير فيهم نوازع تدفع بهم إلى تعويض النقص الحاد فى معارفهم بالخيال المتخم بالخرافات التى أدت إلى التشويش والارتباك فى تصوراتهم. وقد أشار التلمسانى إلى ذلك بقوله: «وفى أصل النيل أقوال للناس حتى ذهب بعضهم إلى أن مجراه من جبال الثلج، وهى بجبل قاق، وأنه يخرق البحر الأخضر بقدرة الله تعالى، إلى أنه يأتى إلى بحيرة الزنج. قال المالكىُ لهذا الكلام: ولولا ذلك ـ يعنى دخوله فى البحر المالح وما يختلط به منه ـ لما كان يُستطاع أن يشرب منه لشدة حلاوته. وقال قوم: مبدؤه من خلق خط الاستواء بإحدى عشرة درجة، وقال قوم مبدؤه من جبل القمر، وإنه ينبع من اثنتى عشرة عينًا. واختلف فى سبب زيادته ونقصانه فقال قوم : لا يعلم ذلك إلا الله عز وجل»(٩) وعده البعض «أحد عجائب العالم إذ لا يعرف له منبع»(١٠)، «ولم يعز أصله إلى مكان»(١١).

بيد أن هذه الكتابات التى ذكرت أن النيل يخرج من جبل القمر تذكر أيضًا أن مجرى نهر النيل كان من عمل البشر، إذ يذكر المؤرخون: «يقال والله أعلم : إن أول من ملك مصر عند قسمة الأرض بين ولد آدم، زمن أنوش، بوصية آدم عليه السلام ملك يقال له نقراوش بن أضرم، وهو أول من اتخذ المصانع، وعمل الطلسمات، وأقام الأساطين، وزبر عليها التواريخ وبنى فى المدن. وهو الذى حفر النيل وعمقه ووسعه، وكان قبل ذلك ينقطع ويستنفع»(١٢).

ورواية أخرى تقول : «إن مصرام هو الذى بنى مدينة مصر، وإليه تنسب، وكان عالمًا بعلم الكهانة والطلسمات، وكان قد كتب على أبواب مصر: أنا مصرام بن تبليل قد بنيت هذه المدينة وأودعت بها الطلسمات الصادقة، والصور الناطقة، وهو الذى ساوى الأرض، حتى أتى منبع النيل، وبنى به الجسور والقناطر، وأصلح مكان مجراه، قطع منه الجبال التى كانت تعوق جريان النيل.. واستمر سابحًا فى الأرض نحوًا من ثلاثين سنة، ثم هلك وتولى من بعده أخوه عيقام وقد توجه عيقام إلى خلف الاستواء وبنى هناك قلعة من نحاس أصفر فى سفح جبل القمر الذى ينحدر من أعلاه النيل، وصنع هناك خمسة وثلاثين تمثالاً من النحاس، يخرج من حولها ماء النيل، ويصب فى بطائح هناك، ثم ينحدر إلى أرض مصر بقانون وتدبير بما يكون فيه لأهل مصر المنفعة دون الفساد. وقدر ذلك على ستة عشر ذراعًا تروى أرض مصر جميعها من هذه الستة عشر واستمر عيقام ساكنًا فى القصر النحاس(١٣) الذى بناه على سطح جبل القمر حتى هلك»(١٤).

هكذا تصورت الأساطير أن نهر النيل تم حفره بأيدى البشر، وتمضى الأسطورة عند المقريزى لتضيف عن نهر النيل أنه: «لم يكن قبل ذلك معتدل الجرى، بل كان

بالعالم المسكون» ولم يقبل ديودور هذه الفكرة لأنه ليس هناك ما يؤيدها، بل إن الكهنة من وجهة نظر ديودور يحلون مشكلة غامضة بشكل يحتوى على المزيد من الغموض، أبو اليسر فرح: **النيل فى المصادر الإغريقية**. ص٨٠-٨١.

(٨) قاسم عبده قاسم، **النيل والمجتمع المصرى فى عصر سلاطين المماليك**، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م، ص١٠١. قاسم عبده قاسم: **بين التاريخ والفولكلور**، ص ٩١.

(٩) التلمسانى: **سكردان السلطان**، ص ٣٦٤- ٣٦٥. السيوطى: **كوكب الروضة**، ص١٢٧، الأقفهسى: **كتاب أخبار نيل مصر**، ص ٥٧- ٥٨. المسعودى: **مروج الذهب**، ج١، ص٩٨. **الخطط** ،ج١، ص ٥٣-٥٤. النواجى: **حلبة الكميت**، ص٢٩٦.

(١٠) االحميرى: **الروض المعطار فى خبر الأقطار**، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، ١٩٧٩م ، ص٥٨٦.

(١١) ابن حوقل: **صورة الأرض**، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٩م، ص١٧٣.

(١٢) ابن محشرة: **الاستبصار فى عجائب الأمصار**، ص٥٠.

(١٣) وجود النحاس فى القصور والمدن والتماثيل يتكرر كثيراً فيما يتعلق بمنابع النيل وعلاقة النحاس بعالم السحر قوية فى الآداب الشعبية - ولعل هذا صدى من أصداء الاعتقاد العام حول خواص النحاس السحرية، وهو كثير الظهور فى وصف الأبواب السحرية عادة والقصور والتماثيل العجائبية.

(١٤) ابن إياس : **كتاب تاريخ مصر المسمى بدائع الزهور فى وقائع الدهور**، الجزء الأول، الطبعة الأولى، المطبعة الأميرية الكبرى ببولاق، مصر المحمية، القاهرة ١٣١١هـ،ج١، ص١٠، ابن الوردى: **خريدة العجائب وفريدة الغرائب**، ص١٥٤- ١٥٥.

ينبطح ويتفرق فى الأرض حتى وجه إلى النوبة الملك نقراوس المهندسين فهندسوه، وساقوا منه أنهارًا إلى مواضع كثيرة من مدنهم، التى بنوها وساقوا منه نهرًا إلى مدينة أمسوس. ثم لما خربت أرض مصر بالطوفان، وكانت أيام (البودشير) بن فقط بن مصر بن بيصر بن حام بن نوح عليه السلام عدل جانبى النيل تعديلاً ثانيًا بعدما أتلفه الطوفان»[١٥]. كما يشير القلقشندى إلى أن: «نقراووس بن مصريم بن براجيل بن رزائيل بن غرباب بن آدم عليه السلام نزلها فى سبعين رجلاً من بنى غرباب الجبابرة ' فعمروها، وهو الذى هندس نيلها وحفره حتى أجراه، ووجه إلى البرية جماعة هندسوه وأصلحوه، وبنى المدن وآثار المعادن وعمل الطلسمات»[١٦].

وهناك أسطورة أخرى تناقلتها المصادر العربية التى حاولت البحث عن منابع النيل ومنطقة مجراه الأعلى، وهى خليط من المعلومات الجغرافية والخرافات، فقد نقل النويرى عن الإدريسى الجغرافى الشهير (ت٥٦٠هـ) أن اسم البطيحة الكبيرة (البحيرة) التى يخرج منها النيل «كورى» منسوبة إلى طائفة من السودان: «يسكن حولها متوحشون، يأكلون من يقع إليه من الناس فإذا خرج منها النيل يشق بلاد كورى ثم بلاد نمنم وهم طائفة من السودان بين كانم والنوبة»[١٧]، ويعتقد بعض الجغرافيين أن النيل يغوص فى الرمال، ويختص فى المنطقة الواقعة ما بين بلاد كانم وبلاد النوبة. ولا يظهر مرة أخرى سوى عند بلاد النوبة مثلما يغوص نهر الفرات الذى ببلاد العراق»[١٨].

ولعل المسعودى أظهر اهتمامًا بالنيل، يظهر من حين لحين فى أكثر من جزء من أجزاء كتابه الموسوم بـ (مروج الذهب). فذكر مصر فى كتابه يأتى طبيعيًا بعد ذكر ملوك الروم وبعد ظهور الإسلام، إلا أن ذكره للنيل لا يرتبط بهذا التسلسل المنطقى لأحداث التاريخ فى العالم القديم، فالنيل هنا يستهويه ويستغرق اهتمامه فى أكثر من موضع من كتابه بصرف النظر عن الحديث عن مصر، أو الارتباط بالتسلسل التاريخى أو الجغرافى الذى التزمه فى نقلات حديثه وتدوينه لتاريخ العالم، فهو يذهب فى سياق حديثه عن الإسكندرية إلى بعض الروايات الشعبية التى دارت حول حفر النيل بأيدى البشر فى تناسق وتناغم آسرين بين الحقيقة والخرافة بقوله: «وقد كان الإسكندر بن الفيلقوس المقدونى بنى الإسكندرية على هذا الخليج من النيل، وكان يتفجر إليه عظيم ماء النيل ويسقى الإسكندرية وبلاد مريوط، وكان بلد مريوط هذا فى نهاية العمارة، والجبال المتصلة بأرض برقة من بلاد المغرب وكانت السفن تجرى فى النيل فتصل أسوان بالإسكندرية، وقد بلط أرض نيلها فى المدينة بالرخام والمرمر، فانقطع الماء لعوارض سدت صفحاتها ومنعت النيل من دخوله، وقيل لعل غير ذلك منعت من تنفسه، وردت الماء إلى كثافة لا يحملها كتابنا هذا، فصار شربهم من الآبار، وصار النيل على نحو يوم منهم»[١٩].



بيد أن الجغرافى المصرى أبو محمد الأسوانى ينفرد[٢٠] فى كتابه «أخبار النوبة» ـ الذى وضع فى القرن الرابع الهجرى لمساعدة الفاطميين فى الدفاع عن دار الإسلام من جهة النيل الأعلى ـ ينفرد هذا المؤلف بإيراد معلومات تكاد تكون أقرب الأشياء إلى الدقة عن النيل أكثر من غيره من الجغرافيين، فالنيل عنده يتكون من ثمانية أو تسعة أنهار:نهر عطبره، النيل الأبيض، النيل الأزرق والذى يسميه بـ «النيل الأخضر» الذى يأتى من الجنوب الشرقى، وهو صاف جدًا رغم لونه القاتم، حتى أن

(١٥) المقريزى: **الخطط المقريزية المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار**، أربعة أجزاء ، طبعة سلسلة الذخائر من طبعة بولاق ،الأعداد٥١-٥٤، القاهرة، ١٩٩٩م، ج١، ص ٥١-٥٢.

(١٦) القلقشندى: **صبح الأعشى**، ج٣، ص٣١٣.

(١٧) النويرى (شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب): نهاية الأرب فى فنون الأدب (طبعة دار الكتب المصرية)، ج١، ص٢٦٢. الإدريسى: **نزهة المشتاق فى اختراق الآفاق**، مجلدان، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ١٩٩٤م ،ج١، ص ٢٨.

(١٨) الإدريسى: **نزهة المشتاق**، ج١، ص٢٨. المنوفى: **الفيض المديد فى اخبار النيل السعيد**، ورقة ٥-٦، الخطط، ج١، ص٦٧- ٦٨.

(١٩) المسعودى: **مروج الذهب**، جـ١، ص٨٣.

(٢٠) أبو محمد الأسوانى : من اهم المصادر التى اعتمد عليها المقريزى فى كتابه (الخطط) وذكر انه أكثر الناس علمًا بالنيل غير ان كتابه لم يصلنا (مفقود).

الأسماك تشاهد فى قعره، ويمضى النيلان الأبيض والأزرق بعد لقائهما، ثم يمتزجان فى هياج الأمواج وتأتى الأنهار الأربعة الأخرى ـ وكلها دائمة الجريان ماعدا واحد منها ـ من الحبشة وتصب فى النيل الأزرق الذى يلتقى فيما بعد بنهر عطبره، قبل أن يلتقى بالنيل الأبيض.

ووصف الأسوانى للنيل وروافده يكاد يقترب من الواقع وهو لا يأخذ بالأساطير إلا قليلاً فيما يتصل بأنهار الحبشة الأربعة، لأن أحدهما يخرج من بلاد الزنج، وهو يقر مثل غيره من الجغرافيين بأن منابع النيلين الأبيض والأزرق مجهولة. وحصيلة البحث الجغرافى الإسلامى أن أساطير مصر ونهرها تتمفصل على حجر زاوية مصر الإسلامية، وما قبل الإسلامية فى آن واحد(٢١).

ما يهمنا فى الروايات السابقة، خصوصية الزمن المتصل بالنيل عندما قررت إحدى الروايات أن مصرايم ظل سابحًا نحو ثلاثين سنة، وهى حسابات زمنية غير مألوفة عند البشر إذ هو ليس وقتًا عاديًا بالمفهوم الإنسانى، ووفقًا للقدرة الإنسانية على السَّير، كما أن هذه «اللامعقولية» فى زمن الحادثة تجعله زمنًا خاصًا يخرج عن فهمنا نحن المتلقين للزمن، كما أنه يبعد عن زمن التجربة الواقعية اليومية وتحديداتها مما يضفى عليه سمة «الأسطورية». فضلاً عن أن تلك الروايات كشفت ـ بقصد أو دون وعى ـ عما وقر فى أذهان الناس من تصورات مفادها أن نهر النيل تم شقه بأيدى البشر، وتقدم لنا تصورًا خياليًا عن كيفية خروج منابع النهر من تحت جبل القمر، ولكن هذه الأساطير لا تكتفى بهذا وإنما تتحدث عن تحكم البشر من ملوك مصر القدامى فى مجرى النيل فى منطقة المنابع. فقد رأينا كيف جرى الحديث عن أن الذين ملكوا مصر من نسل نوح عليه السلام قد حفروا مجرى النيل، ورتبوا نوعًا من السدود أو القناطر التى اتخذت شكل التماثيل. والتى يمكن بواسطتها التحكم فى مقدار المياه(٢٢). كما تتحدث هذه الأساطير عن أعمال جبارة جرت بعد الطوفان لإعادة صيانة ضفتى النهر وتعديل مجراه. ولعل عبارة «بعد الطوفان» هى التى حذت ببعض الرحالة والمؤرخين إلى قسمة تاريخ مصر إلى ما قبل الطوفان وما بعد الطوفان، وكأن الطوفان فاصل بين عهدين ـ أسطورى وتاريخى ـ والذى انسحب بدوره على التقسيم التاريخى للمنطقة أيضًا.

(٢١) سيد خميس: **وصل ما انقطع. قراءات فى التراث العربى الإسلامى**، سلسلة مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٧٥-٧٦.

(٢٢) قاسم عبده قاسم: **بين التاريخ والفولكلور**، ص٩٤.

كما أن تلك التصورات الأسطورية عن تدخل ملوك مصر القدامى فى حفر مجرى النيل، فضلاً عن تداخل التقديرات الزمنية المبالغ فيها، تجعلنا نقف عاجزين عن استخلاص الفيصل بين الحقيقة والخيال، فقد تكون نابعة من تدخل خيال القصاصين فيها أو انبهار المؤرخين والرحالة الذين سطروها بضخامة الآثار المادية التى تخلَّفَتْ عن عصر المصريين القدماء، كالمعابد الشاهقة والأهرامات العملاقة والمسلات الشامخة، مما كان لهذا كله أثره البالغ على عاملين لا يخلوان من مبالغات هما: عامل القياس، وعامل الزمن.

فالعامل الأول المتصل بالقياس يدور حول القوة الخارقة التى جعلت من مصرايم يحفر النيل بيده إضافة للتصور الشعبى عن وجود أُناسٍ عمالقة: «يتمتعون بمثل هذه القوة وطول القامة».

أما العامل الثانى، وهو عامل الزمن المتصل بمصرايم الذى حفر النيل وظل سابحًا وراءه لمعرفة منابعه نحو ثلاثين سنة، إلى غير تلك التقديرات الزمنية التى ربما



استقاها المؤرخون والجغرافيون من أغوار الذاكرة الشعبية للناس والتى من الممكن تأثرها بالمصادر الإغريقية وخاصة أرسطو الذى كان يرى أن منابع النيل تقع عند سلسلة جبال تسمى جبال الفضة(٢٣).

(٢٣) أبو اليسر فرح: **النيل فى المصادر الإغريقية**، ص ٨٧.

على أيَّة حال، فإن تلك التصورات الخيالية ـ لجريان النيل، وحفر مجراه، وفروعه، وترعه وخلجانه، ولمنطقة منابع النيل ومجراه الأعلى ـ تظل شاهدًا حيًا على ما أنشأهُ الشعبُ لنفسه عن نفسه، وما امتلكه من ملكات ذهنية تصل به إلى حد الموهبة فى القدرة على تصوير موقفه الشعبى من شريان حياته وقدرته على التعبير عن ذاتيته العامة.

وهناك تصور آخر لمنطقة منابع نهر النيل ساقه الجغرافيون والمؤرخون العرب، فقد زعم البعض بأن نهر النيل ونهر السند ينبعان من أصل واحد. ودليلهم فى ذلك: «اتفاق زيادتهما وكون التماسيح فيهما»(٢٤). وأضاف البعض أنه: «لا يوجد نهر يشابه النيل غير نهر الملتان بالهند وهو نهر يخرج أصله من جيجون.. وفيه تماسيح وفرس البحر على هيئة النيل..»(٢٥).

(٢٤) السيوطى: **حسن المحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة**، الجزء الأول، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الأولى، دار عيسى البابى الحلبى، القاهرة ، ١٩٦٧م، جـ٢، ص١٨٦. محمود سليم: **النيل فى عصر سلاطين المماليك**، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد ١٣٢، ص٣٦.

(٢٥) الهروى: **الإشارات إلى معرفة الزيارات**، تحقيق: على عمر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٢م ، ص٤١. الحميرى: **الروض المعطار**، ص٥٨٦.

وقد غضب المؤرخ والرحالة (المسعودى) من هذا القول ونقده بشدة فنراه يقول: «وقد زعم عمرو بن بحر الجاحظ: أن نهر مهران الذى هو نهر السند من نيل مصر، ويستدل على أنه من النيل بوجود التماسيح فيه، فلست أدرى كيف وقع له هذا الدليل، وذكر ذلك فى كتابه المترجم بكتاب الأمصار وعجائب البلدان، وهو كتاب فى نهاية الغثاثة؛ لأن الرجل لم يسلك البحار، ولا أكثر الأسفار، ولا يعرف المسالك والأمصار، وإنما كان حاطب ليل ينقل من كتب الورَّاقين. أو لم يعلم أن نهر مهران السند يخرج من أعين مشهورة فى أعالى بلاد السند»(٢٦).

(٢٦) المسعودى: **مروج الذهب**، جـ١، ص٩٩، التنبيه والإشراف، ص٤٩. الأقفهسى: **كتاب أخبار نيل مصر**، ص٥٩.

وغضبة المسعودى هنا لها ما يبررها، فقد كثر الخطأ الجغرافى والتصور الخرافى فى الكتابات التاريخية و الجغرافية، نتيجة جهل بأبسط قواعد الجغرافيا من ناحية، ونتيجة القصور عن محاولة استقصاء ما هو قائم وموجود، والاكتفاء بما ورد فى الأخبار والكتب، وإن خالف العقل والمنطق من ناحية أخرى، وبسبب ذلك نسب البعض نهر النيل إلى أنهار الجنة الأرضية، التى كان مكانها يقع فى أقصى الشرق، وعلى الناحية الأخرى من بحر الظلمات، وفقًا للتصورات الخيالية الشائعة آنذاك حيث كانت النظرية السائدة فى ذلك الوقت تقول: «إن سائر مياه الأرض وأنهارها تخرج من الصخرة بالأرض المقدسة»(٢٧) وفى قول آخر: «أن أنهار الجنة مكانها فى أقصى الشرق وعلى الناحية الأخرى من بحر الظلمات»(٢٨). وقال ابن زولاق فى تاريخ مصر: «إن النيل يجرى من تحت سدرة المنتهى وأنه لو تقصى أثاره لوجد فى أول جريانه أوراق الجنة»(٢٩). وهو فى المخيلة الشعبية: «نهر العسل ويرفعه جبريل عند رفع القرآن ومن لم يعرف فليسأل!!»(٣٠).

(٢٧) الأقفهسى: **كتاب أخبار النيل**، ص٣٩.

(٢٨) بحر الظلمات هو بحر الأقيانوس، وهو المحيط الأطلنطى.

(٢٩) انظر: **تاريخ مصر وفضائلها**، ص١٦. النواجى: **حلبة الكميت**، ص٢٦٩.

(٣٠) السيوطى (جلال الدين السيوطى): **مقامات جلال الدين السيوطى «مقامة فى وصف روضة مصر تسمى بلبل الروضة»** ، الجزء الأول، تحقيق: سمير الدروبى، سلسلة الذخائر، العدد١٦٣، القاهرة، ٢٠٠٧ م، ص ٢٨٨.

يُقال: ولذلك يذب إلى أكل البلطى من السمك، لأنه يتتبع أوراق الجنة فيرعاها، ويشهد لصحة ما ذكره ما روى عن النبى صلى الله عليه وسلم بأنه قال: «عليكم بالجيزوم(٣١) فإنه يرعى من حشيش الجنة»(٣٢).

(٣١) الجيزوم: **اسم فرس من خيل الملائكة**، انظر الجوهرى: **الصحاح**، جـ٥، ص١٨٩٩ ، تحقيق: أحمد عبد الغفور، دار الكتاب العربى، مصر، (د.ت). **النهاية فى غريب الحديث والأثر**، جـ١، ص٢٧٤.

(٣٢) الأقفهسى: مصدر سابق، ص٣٩.

الراجح أن هذا التصور الأسطورى للنيل ونسبته إلى أنهار الجنة نوع من التعبير الوجدانى الشعبى عن الامتنان والحب للنيل النبيل الذى وهب المصريين بلدًا عاشوا

فيه، ولم يرضوا عنه بديلاً طوال تاريخهم الممتد إلى فجر الضمير الإنسانى. كما ان هذه المحاولات الأسطورية لإلحاق نهر النيل بالجنة نوع من التشريف والتكريم، اللذين اسبغتهما العقلية الشعبية على النهر الذى ارتبطت به حياتهم ارتباطًا كاملاً سواء فى الزراعة والتجارة والصناعة أو فى المواصلات أو فى الفن والأدب.

ولما كان المصريون قد جعلوا من النيل إلهًا قبل اعتناقهم المسيحية والإسلام فإنهم ظلوا يحتفظون لهذا النهر بمكانة رفيعة فى وجدانهم بحيث حاولت أساطيرهم أن تجعله من أنهار الجنة، وهى محاولة لم تقف عند الاستعانة بالتصور الأسطورى فحسب، بل تعدته إلى السيَّر والملاحم العربية التى أخذها الشعب المصرى كما يأخذ الفنان موضوعًا بارزًا من موضوعات التاريخ أو واقعة عظيمة من وقائع الأبطال ويلائم بينهما وبين مطالب حياته الوجدانية، وخير مثال لذلك سيرة (**سيف بن ذى يزن**)[٣٣] و(**سيرة بنى هلال**)[٣٤]، واللتان ترددت فيهما سمات بارزة مكتسبة من النيل[٣٥]، مما شكل منهما عناصر لعوالم مائية أسطورية غير محددة فى عالم السير، منها تلك المنطقة غير المحددة فى سيرة (سيف بن ذى يزن) حيث تتداخل الأساطير التعليلية والشعبية والدينية وتلتقى عند (القبة) والتى فيها صخرة من الياقوت الأحمر لها لمعان يأخذ البصر، يخرج من جوانبها الأربعة ماء أبيض من اللبن، وأحلى من العسل، ورائحته أزكى من المسك شذىً وعطرًا[٣٦]. إنه الماء الذى ينحدر منه النيل، من تحت القبة فوق الجبل «الثلجى» العالى، هناك حيث «النهران الظاهران والصلاة على ملة الخليل إبراهيم عليه السلام» وحيث الياقوت ووهج اللمعان والظفر بالوصول إلى منبع النيل فى السيرة.[٣٧] تلك السيرة (سيف بن ذى يزن) هى سيرة مصرية، خلقًا وإبداعًا، على الرغم من نواتها التاريخية اليمنية المتمثلة فى شخصية بطلها سيف، وهو أساسًا بطل من أبطال التحرير فى العصر الجاهلى، وتتجلى مصريتها فى التأصيل لنشأة مصر أرضًا وشعبًا وعمرانًا ولبدء جريان نهر النيل ، ذلك الحدث فى ذاته إن شئنا التأريخ له فإنه ـ بلا أدنى شك ـ سيصبح خارج إطار العصور التاريخية، وينتمى بشدة إلى عصور الأسطورة، مما يجعله يتخطى حدود الزمن الذى تنتمى إليه أحداث السيرة على اتساعها، هذا علاوة على أن فكرة النشأة والتكوين هى إحدى الأفكار الأسطورية البارزة والتى يلزمها إطار زمنى أسطورى خالص[٣٨] ولعل مقارنة السيرة بما جاء فى الكتابات التاريخية يجعلنا ندرك حقيقة مؤداها أن المخيلة الشعبية ـ فى العصور الإسلامية ـ لم تكن تختلف كثيرًا عن مخيلة المتعلمين أو المخيلة العلمية آنذاك فيما يتصل بمنابع النيل ومدى الاختلاف حولها.

وقد أحسن (ابن الوزان الزيَّاتى) حين ناقش هذا الخلاف بقوله : «توجد آراء مختلفة حول موضوع أصل النيل فالبعض يقولون إنه يأتى من جبل يدعى جبل القمر ويدعى آخرون أنه ينبع فى سهول مهجورة فى حضيض هذا الجبل، عن طريق بضعة ينابيع شديدة التباعد بعضها عن بعض، ويؤكد أنصار الرأى الأول أن النهر يهبط من الجبل مع عنفوان شديد حتى أنه ليدخل تحت الأرض ويخرج بعدئذ بواسطة عيون مختلفة ولكن هذين الرأيين ليسا أكثر من افتراضين إذ لم ير أحد أبدًا شيئًا من ذلك ولا يزال من غير الممكن رؤية ذلك عيانًا»[٣٩]، ولهذا نجد : «أن الأقوال فى أول مجرى النيل كثيرة، والشائع أن واحدًا ما وقف على أوله بالمشاهدة، وجعل كل واحد منهم سببًا يبرر به عدم مشاهدة منطقة المنابع»[٤٠].

(٣٣) من المعروف أن سيف بن ذى يزن ـ فى التراث التاريخى العربى ـ ملك من ملوك التبابعة الحميريين وبطل من ابطال التحرير اليمنى، عندما اعلن الثورة سنة٥٧٥م للتخلص من نير الاستعمار الحبشى لبلاده بقيادة ملكها اليهودى ذى نواس على نحو ما رواه لنا وهب بن منبه فى التيجان، وتعد تلك السيرة تحديدًا من اخصب السيَّر الشعبية العربية والتى امتلأت بالعناصر الأسطورية المتعددة والمتنوعة، واكثرها لجوءًا إلى الخيال الجامح الذى يشى فى الكثير من مواضعها بالاتكاء على الفكر الأسطورى كمرجعية فكرية . وعلى بعض الحوادث الأسطورية المنضفرة داخل بنيتها. ويكاد يتفق معظم الباحثين فى مجال الأدب الشعبى العربى على انه: على الرغم من أن الأحداث فى السير الشعبية العربية تتحرك على خلفيات تاريخية او شبه تاريخية، تمثل كل منها حلقة من حلقات الصراع بين الشعب العربى وبين أعدائه، إلا أن تلك الأحداث تنم عن اصول ميثولوجية ومعتقدات دينية وطقوس وممارسات سحرية قديمة عرفتها المجتمعات القديمة التى شكلت فيما مضى حضارات المنطقة العربية. انظر: محمد رجب النجار: **الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى**، ص٢٠٥. كارم محمود عزيز: **الأسطورة فجر الإبداع الإنسانى**، ص٣٧١-٣٧٣.

(٣٤) السيرة الهلالية : من القصص الشعبى الذى شاع فى مصر ، وقد بدأت هذه السيرة فى صورة غنائية ، ثم أخذت صورة قصصية منذ القرن السادس الهجرى ، وتدور أحداث هذه السيرة حول أسرة بنى هلال التى انتقلت من نجد إلى البلاد الإسلامية المختلفة ، واستقر بعضها بمصر، وتفرق الكثيرون منها فى الشمال الأفريقى والأندلسى وكانت لهم وقائع فى تونس . وقد صورت هذه القصة بعض جوانب الشخصية المصرية من خلال السخرية التى عامل بها المصريون حكامهم كما تبدو فى هذه العبارة التى اطلقها أحد المصريين معلقًا على طمع الهلاليين فى حكم مصر والاستقلال بها حيث قال "ولكن

العرب لايملأون أعين المصريين» كما أن الشعب المصرى قد هذب هذه السيرة وحضرها وارتفع بها ومصرها رغم نواتها العربية . عبد اللطيف حمزة : **الأدب المصرى من قيام الدولة الأيوبية حتى مجيء الحملة الفرنسية** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٢٦٤-٢٧٣.

(٣٥) الأدب الشعبى الذى اهتمّ بسير الأبطال مثل (سيف بن ذى يزن) أو(الزير سالم) أو(الهلالية) قد حُجر عليه فى المقاهى، والمجالس، ولم يُدون التدوين المعروف لدينا الآن إلا بعد أوقات طويلة من معرفته وانتشاره، ولأن المقاهى يرتادها العامة فقد ظلّ الأدب الشعبى تابعًا لهذه الطبقة التى لم تنل الرضا من قبل الطبقات العليا: الحكام، والولاة، والتجار، والقضاة، والعلماء، والمتكلمين. وبسبب عدم التدوين ظلت سِير الأدب الشعبى وأخباره وحوادثه تستطيل وتمتدّ تبعًا لمواهب الحكواتى وقدرته، وتبعًا لشغف السامعين لما يقصّ عليهم، فإن استمتعوا طالبوه بالمزيد، وعندئذٍ يشتغل ذهن الحكواتى بالتوصيل، والترقيع، ولحم حكاية بأخرى على نحو قد يكون بعيدًا تمامًا فى أسلوبه عن أسلوب قصه الأول، لذلك نجد تعدد الأساليب الكتابية فى نصوص الأدب الشعبى قبل أن تُصاغ كلها بروح واحدة من قبل كاتب بعينه، وفى عصر محدد أيضًا. ولذلك نجد مجاورة الواقعى للخيالى ومخالطة المؤنس بالغرائبى، والقريب بالبعيد، والصافى بالمزيج. وفى كل الأحوال كان تقويم الأدب الشعبى تقويمًا بعيدًا عن الحقيقة الفنية التى يتمتع بها، وذلك من حيث النظر إليه باعتباره خاليًا من الوظيفة الاجتماعية، وأنه وجد من أجل السلوى، والدعابة، والتندر ليس إلاّ، وهو فى أحسن أحواله حوادث وأخبار فى الاطلاع عليها عبرة لمن يريد الاعتبار، للنظر إلى الافتتاح الذى استهلت به "ألف ليلة وليلة" والذى يحدد غايات الليالى كلها، جملةً لا تفصيلاً.. «إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين، لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين».

إلا أن الواضح أن الوجدان الشعبى كان على معرفة وثيقة بهذا الموروث الفولكلورى الجغرافى المتعلق بمصر ونيلها على نحو يسمح له بإعادة إنتاج هذا الموروث العلمى بمفهوم ذلك الزمان، وصياغته صياغة تقدم لنا القراءة الشعبية لقصة الصراع الملحمى بين النيل والمصريين وكيف كان النهر فى بداية الموقف (العنصر الطبيعى) بل إلهًا يعبد، وكلها أمور تتفق كثيرًا وقصة (حايد بن أبى شالوم) التى وردت تارة فى الأساطير الإسلامية - (الإسرائيليات) - أو الفكر الدينى الشعبى وتارة فى الفكر الجغرافى القديم. وتضمنت أحداثًا ومواقف متباينة بحيث لا يكاد يتضح فيها أى نوع من المنطق؛ حيث نجد أفعالاً خارقة تقع فى مكان مجهول غالبًا أو فى لا مكان، كما أنها تقع فى زمان معين أو فى لا زمان واشتملت على عوالم غريبة لها فهمها الخاص لفكرة الزمن فتقول الأسطورة «إن رجلاً من بنى العيص يقال له حايد بن أبى شالوم بن العيص بن إسحق بن إبراهيم عليه السلام وأنه خرج هاربًا من ملك من ملوكهم حتى دخل أرض مصر، فأقام فيها سنين، فلما رأى أعاجيب نيلها، وما يأتى به نذر لله تعالى ألا يفارق ساحله حتى يبلغ منتهاه، ومن حيث يخرج أو يموت قبل ذلك، فسار عليه ثلاثين سنة فى العمران، وثلاثين سنة أخرى فى الخراب حتى انتهى إلى بحر أخضر، فنظر إلى النيل يشق مقبلاً، فصعد على البحر فإذا رجل قائم يصلى تحت شجرة من تفاح، فلما رآه استأنس به وسلم عليه، فسأله الرجل صاحب الشجرة وقال له: من أنت؟ قال إنى حايد بن أبى شالوم بن العيص بن إسحاق بن إبراهيم عليه السلام. فمن أنت؟ قال : عمران بن فلان بن العيص»[٤١]. قال: فما الذى جاء بك ها هنا يا عمران؟ قال: جاء بى الذى جاء بك حتى انتهيت إلى هذا الموضع، فأوحى الله تعالى إلى أن أقف هنا حتى يأتينى أمره. فقال له حايد: أخبرنى يا عمران ما انتهى إليك أمر هذا النيل، وهل بلغك فى الكتب أن أحدًا من بنى آدم يبلغه؟ قال عمران: نعم. قد بلغنى أن رجلاً من بنى العيص يبلغه، لا أظنه غيرك يا حايد، قال له: يا عمران فأخبرنى كيف الطريق إليه؟ فقال له عمران: لست أخبرك بشىء إلا أن تجعل لى ما أسألك، قال وما ذاك يا عمران؟ قال: إذا رجعت إلىَّ وأنا حى أقمت عندى حتى يوحى الله إلى بأمره أو يتوفانى الله فتدفننى. قال: ذلك لك علىَّ، فقال له : سر كما أنت على هذا البحر، فإنه ستأتى دابة ترى آخرها ولا ترى أولها، فلا يهولنك أمرها، اركبها فإنها دابة معادية للشمس؛ إذا طلعت أهوت إليها لتلقمها حتى تحول بينها وبين حجبها، وإذا غربت أهوت إليها لتلقمها، فتذهب بك إلى جانب البحر، فسر عليها حتى تنتهى إلى النيل، فسر عليه، فإنك ستبلغ أرضًا من حديد، جبالها وأشجارها وسهولها من حديد، فإن أنت جزتها وقعت على أرض من نحاس، جبالها وأشجارها وسهولها من نحاس، فإن أنت جزتها وقعت فى أرض من فضة، فإن أنت جزتها وقعت فى أرض من ذهب جبالها وأشجارها وسهولها من ذهب فيها ينتهى إليك علم النيل.. فسار حتى انتهى إلى أرض الذهب فإذا فيها قبة من ذهب لها أربعة أبواب، فنظر إلى ما ينحدر من فوق ذلك السور حتى يستقر فى القبة، ثم ينصرف فى الأبواب الأربعة. فأما ثلاثة فتغيض فى الأرض. وأما واحد فيسير على وجه الأرض. قال حايد: فيشق على وجه الأرض وهو النيل، فشرب منه واستراح... فقال له: يا حايد إنه سيأتيك من الجنة رزق فلا تؤثر عليه شيئًا من الدنيا، فإنه لا ينبغى لشىء من الجنة أن يؤثر عليه شىء من الدنيا، فإن فعلت بقى منك ما بقى.

فبينما هو كذلك واقف إذ نزل عنقود من عنب فيه ثلاثة أصناف: صنف لونه كالزبرجد الأخضر، وصنف لونه كالياقوت الأحمر، وصنف لونه كاللؤلؤ الأبيض، ثم

قال: يا حايد أما أن هذا من حصرم الجنة وليس من طيب عنبها فارجع يا حايد فقد انتهى إليك علم النيل، فقال: هذه الثلاثة التى تفيض فى الأرض ما هى؟ قال: أحدها الفرات والآخر دجلة، والآخر جيجان، فارجع.

«فرجع حتى انتهى إلى الدابة التى ركبها فركبها، فلما أهوت الشمس لتغرب قذفت به من جانب البحر، فأقبل حتى أتى عمران، فوجده ميتًا فدفنه وأقام على قبره ثلاثة أيام، فأقبل عليه شيخ مشبه بالناس أغر من السجود، فسلم عليه وقال: يا حايد، ما انتهى إليك من علم النيل؟، فأخبره فقال له: هكذا نجده فى الكتب، ثم أخرج بعض التفاح، وقال وهو ينظر فى عينيه: ألا تأكل منه؟ قال معى رزق قد أعطيته من الجنة، ونبهت ألاَّ أؤثر عليه شيئًا من الدنيا، قال: صدقت يا حايد.. وهل رأيت فى الدنيا مثل هذا التفاح؟ إنما أنبت لعمران فى الأرض وليست فى الدنيا وإنما هذه الشجرة من الجنة، أخرجها الله تعالى لعمران يأكل منها تفاحة، فعضها، فلما عضها غض يده قال له : أتعرفه؟ (يقصد التفاح) هو الذى أخرج أباك من الجنة، أما إنك لو سلمت هذا الذى كان معك لأكل منه أهل الدنيا قبل أن ينفد، ثم أقبل حايد حتى دخل مصر، فأخبرهم بهذا الخبر، ثم مات حايد بأرض مصر»(٤٢).

فالزمن ـ كما رأينا آنفًا ـ يقترب بشدة من كونه زمنًا أسطوريًا عندما استخدم الضمير الشعبى وحدات زمنية خاصة للإشارة إلى المسافات بين المواقع الجغرافية اتسمت بـ «اللامعقولية» فمثلاً (حايد) سار ثلاثين سنة فى العمران وثلاثين سنة فى الخراب وهى وحدات زمنية ووقتية غير مألوفة للبشر، فالسنين تأخذ أزمانًا مختلفة عن الأزمان التى نعرفها لهذه المصطلحات فى استخدامنا الإنسانى، وقد بدا المكان فى تلك الرحلة الخيالية ذا طبيعة خاصة، له معاييره وخصائصه التى لا تخضع لمقاييس الواقع؛ فجاء المكان واسعًا لانهاية لامتداده، فهو فى الفضاء وما وراء البحار، وفى رحاب الجنة الإلهية تارة، وضيق محدّد فى أودية الجانّ والنحاس والذهب والياقوت والزمرد، أو وراء الشمس أنًا آخر، وهو فى أغوار النفس الإنسانية الغامضة، أو هو خيالى يقع فيما وراء الحياة الكونية والإنسانية. وتنوّعت الشخصيّات فى الرحلة من إنسانية إلى حيوانية إلى شيطانية ولعلنا نلمح فى القصة السابقة صورة قريبة الملامح جدًا من فرس البحر الذى كانت تعرفه مياه النيل حتى الصعيد فى العصور القديمة .

كما نشهد حيوانًا ضخمًا يشبه الهايشة فى سيرة (سيف بن ذى يزن) التى يعلو ظهرها فى حذر وهى نائمة، وعند الفجر تتحول بجسدها إلى ناحية الشمس فتنقله بهذا من شاطئ إلى شاطئ عابرة به عرض البحر الممتد الكبير، فهذه القصة الواردة فى سيف بن ذى يزن شبيهة بحكاية عمران الذى عبر البحر متعلقًا بظهر دابة بحرية ضخمة، يوردها المسعودى فى مروج الذهب فيقول: «منها خبر عمران [بن جابر] الذى صعد فى النيل، فأدرك غايته، وعَبر البحر على ظهر دابة تعلق بشعرها، وهى دابة ينجر منها على الأرض شبر من قوائمها تُغَادى قرن الشمس من مبدأ طلوعها إلى حال غروبها [فاغرة فاها نحوها لتبتلع ـ عند نفسها ـ الشمس] فَعَبَرَ ـ على ما وصفنا من تعلقه بشعرها ـ البحر، ودار بدورانها طالبًا لعين الشمس، حتى صار إلى ذلك الجانب، فرأى النيل منحدرًا من قصور الذهب من الجنة»(٤٣). إلا أن المسعودى يحترز فيما يحكى فيعقب قائلاً: «إلى غير ذلك من خرافات حشدية عن أصحاب

(٣٦) قارن ذلك الوصف مع ما ورد عند المسعودى وغيره من المؤرخين حول تلك المنطقة. **مروج الذهب**، ج١، ص١٢٣.

(٣٧) محمد رجب النجار: **الأدب الملحمى فى التراث الشعبى العربى**، ص١١٥. عبد الحميد يونس: **مجتمعنا** ، سلسلة مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٢٥-٣٦. كارم محمود: **الأسطورة فجر الإبداع**، ص٣٩٦. قاسم عبده قاسم: **بين التاريخ والفولكلور**، ص٨٩ :١٠٥

(٣٨) كارم محمود: **الأسطورة فجر الإبداع الإنسانى**، ص٣٩١.

(٣٩) ابن الوزان الزيّاتى (جان ليون الأفريقى الحسن بن محمد الوزان الزياتى): **وصف افريقيا**، ترجمة: عبد الرحمن حميدة، سلسلة مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٦م، ص ٦٣٢.

(٤٠) ابن فضل الله العمرى: **مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار** ، الجزء الأول، تحقيق: أحد تركى، القاهرة ١٩٤٢م، ص ٩٧-٨١. ابن حوقل: **صورة الأرض**، ص ١٤٧.

(٤١) ورد عند ابن إياس فى (**بدائع الزهور**) أن الرجل صاحب الشجرة هو: «أبو إلياس الخضر». انظر: ابن إياس: **بدائع الزهور**، ص ٢٥.

(٤٢) ابن ظهيرة: **الفضائل الباهرة**، ص ١٧١-١٧٤. ابن الوردى: **خريدة العجائب**، ص ١٤٢. السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ١٨٠-١٨٢. السيوطى: **كوكب الروضة**، ص ١٣٢-١٣١. الإسحاقى المنوفى: **أخبار الأول**، ص ١٨٨-١٨٩. المقريزى: **الخطط**، ج١، ص٥٢. ابن إياس: **بدائع الزهور**، ص ٢٤-٢٦.

(٤٣) المسعودى: **مروج الذهب**، ج١، ص١٢٣.

الحديث.»[٤٤]. كما استلهم الضمير الشعبى القصص الدينى المتعلق بـ (رحلة المعراج)[٤٥] الواردة بالسيرة النبوية فى سرد بعض أحداث الأسطورة، لما للمعراج من أثر فى إثارة لخيال الناس وللرواة. فكان نواة لحياكة قصص ذات طابع أسطورى تؤدى وظائفها الاجتماعية / الثقافية وتلبى احتياجات الوجدان الشعبى، ويجد فيها مجالاً خصباً يقدم من خلالها تصوراته الخاصة لسير الأنبياء وما اتصل بهم من موضوعات تخص العالم الآخر، وذكرها الفكر الدينى ولم يقدمها له بأبعادها المختلفة، مثل الجنة وأنهارها. كما تحمل قصة أكل حايد من التفاح بعض الشبه فى الفكرة دون التفاصيل بقصة الغواية وخروج آدم من الجنة، والتى تواترت فى القصص الدينى، كما وردت فى الإصحاح الثالث من سفر التكوين. فالذاكرة الشعبية هنا تدمج فى داخلها الموروثات السابقة عليها وتعيد إنتاجها بشكل معدل، يساهم فى صياغة وحى المؤمنين، كما أن ظهور الخضر (عليه السلام) فى وصف طريقة معرفة منابع النيل - فى بعض الروايات - متعاصراً مع البطل لا يعنى مثلاً أن أحداثها وقعت فى زمن موسى عليه السلام أو بعده بقليل؛ ذلك لأن الخضر بذاته شخصية تتمتع فى التراث العربى بأبعاد أسطورية واضحة منها اكتسابه الخلود[٤٦]، ومن هنا فإن وجود الخضر فى تلك الرواية الأسطورية لا يشير إلى زمن بعينه ووجوده كذلك فى نسيج زمن كهذا يضفى شيئًا من «المطلقية» على زمن الرواية، والمطلقية كما هو معلوم إحدى سمات الزمن الأسطورى.

كما أن الرواية السابقة تعكس التصور الشعبى لمنطقة منابع النيل التى جعلوها جزءًا من الجنة، والحوار المثير بين أبطال هذه القصة يوضح لنا بجلاء أبعاد الحب والاحترام اللذين حملهما الوجدان الشعبى لنهر النيل قوام الحياة المصرية ومصدر استمرارها، ومن المهم أن نشير إلى أن هذا التراث الأسطورى المتعلق بنهر النيل لم يكن وليد الفترة التى اتخذت فيها مصر ثقافتها العربية واعتنقت الدين الإسلامى، ولكنه استمرار لموروث شعبى تناقلته الأجيال عبر تاريخ مصر، وهذا الموروث الشعبى يخلط بين أساطير مصرية قديمة وتصورات شائعة عن الجنة وثمارها، وهكذا فإن التصور الشعبى عن منطقة منابع نهر النيل، كما اتضح من نصوص الأساطير العربية، كان فى حقيقته نتاجًا لخيال المصريين ووجدانهم بسبب العجز عن معرفة الحقائق الجغرافية حول منطقة أعالى نهر النيل ومنابعه، ومن ناحية أخرى، كانت هذه الأساطير نوعًا من الموروث الشعبى المصرى حول النيل، والذى ظل موضوعًا للتداول الشفوى والمكتوب طوال عصور التاريخ المصرى، وإن جرت عليه بعض التحويرات والتعديلات بحيث يتوافق مع التطورات الاجتماعية والثقافية، وبحيث يلبى الحاجة الاجتماعية والثقافية لأبناء هذا المجتمع. وقد حرص الذين كتبوا عن فضائل مصر فى المصادر التاريخية والجغرافية العربية على أن يجمعوا هذا التراث الشعبى ويدونوه فى كتبهم باعتباره نوعًا من الحقائق المسلم بها[٤٧].

وإذا كان المجرى الأعلى لنهر النيل ومنطقة المنابع قد احتلا هذه المكانة فى نصوص الأساطير العربية فإن فيضان النهر السنوى قد أثار اهتمام كل من كتبوا عن فضائل مصر وتاريخها وجغرافيتها من المؤلفين العرب، وكان الفيضان وأسبابه مرتعًا لخيال هؤلاء وأولئك جميعًا ومجالا لتخمينهم. وقد اعتمدوا فى هذا المجال على ما نقلوه من كتب القدماء وما جمعوه من الموروث الشعبى المتداول، فقد كان بلوغ الزيادة فى نهر النيل عند تمام الستة عشر ذراعًا يعد علامة الوفاء؛ أى وفاء النيل، وعندئذ

(٤٤) نفسه، ص١٢٣.

(٤٥) كانت الرحلة الخياليّة فى الملاحم والسير وسيلة للإنسان للوصول إلى عالم الموتى المجهول تارة، وصفحة يستشرف من خلالها آفاق المستقبل وغامض الغيب تارة أخرى، كما تبدو تلك الرحلة الخياليّة صورة معكوسة للحياة الاجتماعية فى عصر صاحبها. ثمّ جاء الإسلام فأعطى المسلمين تصوّرًا غنيًا وعميقًا عن اليوم الآخر، وهو حقّ وصدق، كما أغنى خيالهم، وأشبع نفوسهم، وأراح أرواحهم بحديث الإسراء والمعراج، وكان الاعتقاد به ركنًا من أركان الإيمان لديهم، ولذلك استقر فى نفوسهم وأشبع لديهم الرغبة فى معرفة العالم الآخر. ولهذا كلّه لم يظهر نصّ أدبى يتصوّر الرحلة إلى العالم الآخر إلاّ فى عصور متأخرة، ولعلّ أول ما ظهر فى هذا المجال هو قصة الإسراء والمعراج بأسطوريتها التى توسّعت فى حديث الرسول ﷺ عن الإسراء والمعراج، وهى نصّ شعبىّ نسب إلى ابن عباس رضى الله عنهما ويبدو أنّ تلك الرحلة الخياليّة حاولت استشراف الغيب وساعدت على إرواء ظمأ النفس التوّاقة لمعرفة شىء عن مصائر البشر بعد الموت. وكذلك كان الأمر فى رحلة جلجامش تعبيرًا عن توق الإنسان إلى المعرفة وكشف المجهول ومحاولته معرفة سرّ الحياة والخلود، والقضاء على قوة الموت والفناء.

(٤٦) فاز الخضر عليه السلام بالخلود فى الموروث الشعبى حتى أصبح رمزًا لاستمرار الحياة ونجد بقايا ذلك فى عادة جرت عليها بعض الأمهات، عندما يشرق الطفل وتخاف على حياته تقول له «خضر» كأنها تطلب له حياة (الخضر عليه السلام)، والخضر فى الموروثات الشعبية هو الذى قام بدفن آدم عليه السلام، وهو صاحب موسى، ووزير ذى القرنين، وصاحب الظهورات التى تدل على المقامات وعنه يقول أحد المؤرخين : «سيدنا الخضر النبى: رجل مسن ذو تجارب وتدبيرات عظيمة فى جيش الإسكندر، وكان معه فى رحلاته فى أنحاء العالم، ويقال إنه لا يزال حيًا يرزق ..». أولياچلبى: **سياحتنامه، مصر**، ص ٥٠.

يستحق تحصيل الخراج الذى للسلطان كاملاً. وتسمى زيادة الستة عشر ذراعًا هذه «بماء السلطان». ويذكر المسعودى: أن أتم الزيادات نفعًا للبلاد هى زيادة السبعة عشر ذراعًا، وذلك لأنها تروى جميع البلاد، أما إذا زادت عن ذلك ووصلت إلى ثمانية عشر ذراعًا فإن المياه تغطى رُبع أراضى البلاد حتى يفوق أوان الزرع، وهو ما اصطلح على تسميته استبحار الأراضى، وفى هذه الحالة يعقب انصراف تلك الزيادة حدوث الأوبئة والأمراض بمصر(٤٩).

ومن الملاحظ أيضًا على بعض كتابات المؤرخين المسلمين عن نهر النيل أنهم حاولوا إرجاع زيادة مياه النيل أو نقصها إلى حركة الشمس والقمر فى البروج السماوية، وبسبب «النور والظلمة، والبدر والمحاق»(٥٠). فأرجعوا زيادة ماء النيل إلى المد الذى يكون فى البحر؛ فإذا فاض ماء البحر تراجع النيل وفاض على الأراضى، وفسروا ذلك بأن حركة البحر التى أطلق عليها (المد والجذر) تحدث فى كل يوم وليلة مرتين، وفى كل شهر قمرى مرتين، وفى كل سنة مرتين(٥١).

بل إن بعض الجغرافيين والمؤرخين ذكروا أنه لمعرفة زيادة النيل أو نقصانه فى كل سنة قبل حدوثها فإن ذلك يستطلع ويستنتج من حركة القمر والشمس فى البروج. وقسموا البروج إلى نارية، وترابية، ومائية، وهوائية، وذكروا أن القمر إذا كان فى البروج النارية فهذا يدل على قلة الماء ونقصانه، وإن كان القمر فى البروج الترابية تكون مياه النيل متوسطة، وإن كان القمر فى البروج المائية فهذا يدل على كثرة مياه النيل وتوقع حدوث استبحار الأراضى، أما إذا كان القمر فى البروج الهوائية فإن مياه النيل تكون كثيرة المنافع قليلة الضرر(٥٢). وأضاف صاحب «ذكر ما جاء فى النوروز»(٥٣) أنه إذا صادف النوروز يوم الأحد للشمس، فإن النيل يكون متوسطًا فى طلوعه، ويخرج زرعًا جيدًا .. وإذا صادف النوروز يوم الاثنين للقمر، فإن النيل يكون مقبلاً مباركًا لطلوعه، ويحسن الزرع.. وإن صادف النوروز يوم الثلاثاء للمريخ، فإن النيل يجرى بلا توقف ويكون وسطًا.. وإذا وافق النوروز يوم الجمعة للزُّهرة، فإن النيل يكون مباركًا ولا يغلو شىء، ويكثر صيد البر والبحر، ويعدل السلطان، وينجب الزَّرع، ويقل الشر. وإن وافق النوروز يوم السبت لزُحَل، فإن النيل يكون غالبًا يبلغ ثمانية عشر ذراعًا، ويغلو الزيت، ويقع الوباء فى العلماءِ وأكابرِ الناس ومتوسِّطى العرب، ويكون آخر السنة خيرًا»(٥٤).

كما أن كتابات أولئك المؤلفين حاولت إكساب النيل طابع القداسة فى هذا الصدد أيضًا، فقد ذكر بعضهم أن الله سبحانه وتعالى يأمر كل الأنهار والعيون أن تمد نهر النيل بمياهها وقت الفيضان، فإذا اكتفى الناس برى أراضيهم وزراعاتهم أمر الله النيل أن يعود كما كان(٥٥). ومن الملاحظ أيضًا أن العلماء المسلمين الذين كتبوا عن نهر النيل فى العصور الوسطى لاحظوا أن ماء النيل يخضر مع بداية الزيادة، وقد ذكر المقريزى أن عامة أهل مصر كانوا يقولون عن هذا الاخضرار «قد توخَّم النيل»(٥٦)، ويرون أن الشرب منه حينئذ مضر.

أما عن سبب هذا الاخضرار فى ماء النيل، فيرجعونه إلى لجوء الحيوانات ـ خاصة الفيلة ـ إلى البحيرات التى فى أعالى النيل، فترقد فيها بأعدادها الهائلة لمقاومة شدة الحر هناك، ولذلك يتغير لون ماء تلك البحيرات، وعندما تهطل الأمطار فى الجنوب وتتكاثر السيول فى تلك البحيرات تدفع هذه المياه الخضراء أمامها

(٤٧) قاسم عبده قاسم: **بين التاريخ والفولكلور**، ص ٩٩.

(٤٨) المسعودى: **مروج الذهب**، ج١، ص ٣٤٣

(٤٩) المسعودى: **مروج الذهب**، ج١، ص ٣٤٢.

(٥٠) المصدر السابق،ص ٩٨.

(٥١) لمزيد من التفاصيل عن المد والجزر اليومى والشهرى والسنوى راجع ما ذكره المقريزى **فى الخطط**، ج١، ص ٥٤-٥٥.

(٥٢) المنوفى: **الفيض المديد فى أخبار النيل السعيد**، ص ١٧-١٨. راجع أيضا **الخطط**، ج١، ص ٦٧-٦٨.

(٥٣) النيروز : كلمة فارسية معربة . وأصلها فى الفارسية نوروز، ومعناها اليوم الجديد.

(٥٤) مؤلف مجهول : **ذكر ما جاء فى النوروز**، تحقيق عبد السلام هارون، **نوادر المخطوطات**، ج٢، سلسلة الذخائر، العدد٧١ ، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٥٥.

(٥٥) المقريزى: **الخطط**، ج١، ص ٤٩-٥٠. ابن ظهيرة: **الفضائل الباهرة**، ص ١٦٩.

(٥٦) المقريزى: **الخطط**، ج١ ، ٥٦.

فتصل إلى مصر بهذا اللون مع الزيادة، ثم يعقب ذلك احمرار المياه وتكورها لاختلاطها بالطين والصخور المتفتتة التى تجرفها الأمطار من منطقة الجبال بالحبشة(٥٧).

ويضيف الأقفهسى فى كتابه «أخبار نيل مصر» نقلاً عن مروج الذهب تفسيراً آخر لاخضرار ماء النيل عند بدء الزيادة، فيذكر أن بعض البحيرات فى أعالى النيل تنقطع عن النيل فى فترة نقص المياه فتمكث فى البحيرات فترة طويلة فيخضر لونها، فلما تأتى الزيادة فى المياه نتيجة للأمطار، تصب هذه البحيرات مياهها فى النيل فيخضر ماؤه مع الزيادة(٥٨).

هذا المحصول الوفير من الأساطير عن النهر المعطاء يعبر فى الواقع عن توق الإنسان إلى المعرفة ومحاولة فهم الطبيعة من حوله والوقوف على أصولها وأسرارها دون أن يتكئ على أية مرجعية علمية، فاستيقظ فيه النبل الإنسانى العظيم الباعث على الرغبة فى إماطة اللثام عن أغوار المجهول عن منابع النيل فخرجت من خيالاته **حملات استكشافية** امتلأ الحديث عنها بكثير من العناصر الأسطورية من جن وشياطين وقصور مطلسمة وجبال شاهقة ووديان مخيفة ومغارات وكهوف إلى بحيرات وأنهار غامضة وجزر عجيبة ومن عالم البشر إلى عوالم الجن والسحرة والمخلوقات العجيبة وغيرها. ويمكن تنضيد معظم الروايات التى قيلت فى ذلك الشأن فيما يلى: أورد ابن معصوم فى رحلته أن : «جماعة صعدوا هذا الجبل (جبل القمر) ليحيطوا خبراً بمبدأ النيل فرأوا وراءه بحراً عجاجًا أسود كالليل، يشقه نهر أبيض كالنهار وهو النيل»(٥٩).

ويقال إن : «ملكًا من ملوك مصر الأول جهز أناسًا للوقوف على أول النيل فانتهوا إلى جبال من نحاس، فلما طلعت عليهم الشمس، انعكست عليهم أشعة الشمس الواقعة عليها فأحرقتهم، وقيل إنهم انتهوا إلى جبال براقة كالبلور، فلما انعكست عليهم الأشعة الواقعة عليها أحرقتهم»(٦٠).

ثمة روايات كثيرة عن **حملات استكشاف قبل الإسلام** تداولتها كتابات المؤرخين منها: «كان الوليد بن درمع العمليقى قد خرج فى جيش كثيف ينتقل فى البلدان، ويقهر ملوكها ليسكن ما يوافقه منها، فلما صار إلى الشام انتهى إليه خبر مصر، ثم سنح له أن يخرج ليقف على مصب النيل فيعرف ما بحافتيه من الأمم، فأقام ثلاث سنين يستعد لخروجه، وخرج فى جيش عظيم فلم يمر على أمة إلا أبادها، ومر على أمم السودان وجاوزهم ومر على الأرض الذهب، فرأى قضبانًا نابتة من ذهب، ولم يزلْ يسير حتى بلغ البطيحة التى ينصب ماء النيل فيها من الأنهار التى تخرج من تحت جبل القمر، سار حتى بلغ هيكل الشمس وتجاوزه حتى بلغ جبل القمر وهو جبل عال»(٦١).

وعن محاولات **كشف منابع النيل بعد الفتح الإسلامى لمصر** أورد المؤرخون قصصاً كثيرة، منها أنه قد حدث: «أن سافر أناس إلى منابع النيل عدة مرات فى أيام السلطان المؤيد وبلغوها بعد ثمانية أشهر وعادوا منها حاملين أمتعة وسلعًا»(٦٢). ويشير ابن عميرة إلى أن: «الملك الصالح نجم الدين أيوب اشتهى أن يعرف أصل النيل فأمر أن يشترى عبيداً صغاراً زنوجًا أو ما شاكلهم، ثم يستوعبوا، ويسلموا لصيادى السمك والتجار ليعلموهم صنعة البحر، صيد السمك، لتكون قوتهم، فإذا

(٥٧) المقريزى: ج١، ص ٥٦-٤٦. النويرى : **نهاية الأرب فى فنون الأدب**، ج١، ص ٦٢٤. ابن ظهيرة: **الفضائل الباهرة**، ص ١٦٤. السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ٣٤٨. يذكر الدكتور محمد عوض محمد «أنه يوجد بعض البحيرات فى منطقة منابع النيل الاستوائية أشبه بالمستنقعات لكثرة الأعشاب والنباتات المائية بها، ولقلة عمقها وانخفاض مستواها عن مستوى بحيرة فكتوريا، لذلك يتغير لون المياه بها إلى اللون الأخضر»، وهذا الرأى يتفق إلى حد كبير مع ما ذكره المسعودى سابقًا. محمد عوض محمد: **نهر النيل**، ص ٤٩-٦٣.

(٥٨) **مروج الذهب**، ج١، ص ٣٥٢. الأقفهسى: **أخبار نيل مصر**، ص ٦٥.

(٥٩) ابن معصوم (على صدر الدين أحمد) (ت ١١٢٠ هـ)، رحلة ابن معصوم المدنى: **سلوة الغريب وأسوة الأديب**، تحقيق : شاكر هادى، الطبعة الأولى، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٨م، ص ١٥٩. السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ١٨٤.

(٦٠) السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ١٨٤.

(٦١) المقريزى: **الخطط**، ج١، ص ٥٢-٥٣.

(٦٢) أولياچلبى، **سياحتنامه** ، مصر، ص٤٣٠.

مهروا فى ذلك، يصنع لهم مراكب صغار ليركبوا فيها ويأتوه بخبر النيل..».[٦٣]، ويقول «ناصر خسرو»: «يُقال إن حقيقة منابع النيل لم تعرف، وسمعت أن سلطان مصر أرسل بعثة لتتبع شاطئ النيل سنة كاملة، ودرسه، ولكن أحدًا لم يعرف حقيقة منبعه»[٦٤].

كما تحكى رواية أخرى وقائع مثيرة عن: «أن بعض خلفاء مصر أمر قومًا بالمسير إلى حيث مجرى النيل، فساروا حتى انتهوا إلى جبل عال، والماء ينزل من أعلاه، وله دوى وهدير لا يكاد يسمع أحدهم كلام صاحبه، ثم أصعدوا واحدًا منهم إلى أعلى الجبل، فلما وصل رقص وصفق وضحك، ثم مضى فى الجبل ولم يعد ولم يعلم أصحابه ما شأنه، ثم ثانيًا ففعل مثل الأول، فصعد ثالث، وقال: اربطوا وسطى حبلاً فإذا وصلت وفعلت مثل ما فعلا فاجذبونى، ففعلوا، فلما صار فى أعلى الجبل فعل كفعلهما، فجذبوه إليهم. فقيل: إنه خُرِسَ ولم يرد جوابًا، ومات من ساعته، فرجع القوم ولم يعلموا غير ذلك والله أعلم...»[٦٥]. ويفسر ابن معصوم سبب ما حدث لهؤلاء الناس بقوله: «أنهم رأوا حجر الباهت وهو نوع من المغناطيس فى لون المرقشيشا يتلألأ حسنًا، إذا رآه الإنسان ضحك حتى يموت ولا يمسك عنه البتة»[٦٦].

ما يهمنا فى الروايات السابقة أن الضمير الشعبى فى صياغته لهذا النوع من الحكايات قد أفاد من بعض التفصيلات والأسماء التاريخية فى نسج الرواية لكى يضفى على روايته مصداقية زائفة لغرس الإيحاء بمصداقية ما يُروى، وإلباسه ثوب الحقيقة بهتانًا، على الرغم من اتجاهه الأسطورى الواضح، مع حرص الراوى على إثارة ملكة التخيل لدى المتلقى، المهم أن مثل هذا النوع من القصص يوضح مدى الاهتمام الذى استحوذ على الناس لمعرفة أصل الأشياء كما يؤكد على رفض العقلية الشعبية فكرة الاعتراف بالجهل فيما يتعلق بالنهر الذى ارتبطت به حياة الناس وجودًا وعدمًا.

كما أن نهر النيل أخذ قسطًا موفورًا واهتمامًا ملحوظًا من القصص الدينى من جانب المؤرخين والجغرافيين، خاصة فى العصر المملوكى سواء أكان ذلك القصص مما ورد فى القرآن الكريم، أم فى الأحاديث النبوية الشريفة، أم مما أُثر عن الصحابة والسلف الصالح، أم من أقوال المفسرين للقرآن الكريم، وعلماء اللغة، بل إن الكثير من مؤلفات ذلك العصر احتوت على الكثير من الأحاديث المنسوبة إلى الرسول ﷺ والتى تنسب النيل إلى أنهار الجنة، وتصبغه بصبغة القدسية، وتضفى عليه صفة الإيمان[٦٧]، فهو: «سيد الأنهار، سخر الله له كل الأنهار والعيون لتمده بمائها وقت زيادته، فإذا وَفىَّ زيادته وزُرعت الأراضى أمر الله النيل أن يعود كما كان»[٦٨].

ويبدو أن هذا الاعتقاد الذى سيطر على أفكار الجغرافيين والمؤرخين المسلمين نتج من حقيقة أن الزيادة تحدث فى مياه نهر النيل صيفًا، فى حين أن مياه معظم الأنهار المعروفة تنقص فى ذلك الفصل من السنة.

ويشير الشوكانى إلى أن: «المؤرخين توسعوا فى ذكر الأحاديث الباطلة فى فضائل البلدان ولا سيما بلدانهم، فإنهم يتساهلون فى ذلك غاية التساهل، ويذكرون الموضوع ولا ينبهون عليه، والكذب فى هذا قد كثر وجاوز الحد، وسببه: ما جبلت عليه القلوب من حب الأوطان والشغف بالمنشأ».[٦٩] واستهدف المؤرخون عند سرد الأحاديث والقصص الدينى إثبات أسماء الرواة فى تسلسل لغرس الإيحاء

(٦٣) **الفضائل الباهرة**، ص ١٦٤.

(٦٤) ناصر خسرو علوى: **سفرنامة**، ترجمة: يحيى الخشاب، سلسلة الألف كتاب الثانى، العدد ١٢٢، القاهرة، ١٩٩٣م، ص ٩٦.

(٦٥) ابن ظهيرة: المصدر السابق، ص ١٦٤.

(٦٦) ابن معصوم: **الرحلة**، ص ١٥٩. السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ١٨٤.

(٦٧) المقريزى: **الخطط**، ج١، ص ٤٩. السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ٣٠٢-٣٠٣. السيوطى: الكلام على النيل، ص ١٣-١٩. **كوكب الروضة**، ص ٤٩-٥١. الأقفهسى: **أخبار نيل مصر**، ص ٣٧-٤٠.

(٦٨) ابن الظهيرة: **الفضائل الباهرة**، ص ١٦٩. المقريزى: **الخطط**، ج١، ص ٤٩-٥٠-٦٠. السيوطى: **بلبل الروضة**، ص٢٨٧

(٦٩) الشوكانى (محمد بن على) (ت١٢٥٠هـ): **الفوائد المجموعة فى الأحاديث الموضوعة**، تحقيق: عبد الرحمن اليمانى، الطبعة الأولى، مكتبة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٩٠م، ص٤٣٦.

بمصداقية ما يروى، وإلباسه ثوب الحقيقة فى محاولة دائبة للربط بين نهر النيل والقصص الدينى والأحاديث المنسوبة إلى النبى ﷺ أو ضمن المأثور عن الصحابة والسلف الصالح، فقد اهتم الُكتَّاب العرب ببيان أنه لم يرد اسم نهر سوى نهر النيل فى القرآن الكريم، ويقول السيوطى: «نهر النيل من سادات الأنهار، وأشراف البحار؛ لأنه يخرج من الجنة على ما ورد به خبر صاحب الشريعة ﷺ وليس فى أنهار الدنيا نهر يسمى بحرًا غير نيل مصر لكبره واستبحاره»(٧٠) و«العرب تسميه بحرًا».(٧١) «وليس فى العالم ما يسمى بحرًا ونهرًا سواه»،(٧٢)، كما لم يسم نهر من الأنهار فى القرآن سوى النيل فى قوله تعالى: ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ ﴾ [القصص: ٧]، قال: «وأجمع المفسرون على أن المراد باليم هنا نيل مصر»(٧٣).

(٧٠) السيوطى: **كوكب الروضة**، ص ١٠٤.
(٧١) ابن محشرة: **الاستبصار فى عجائب الأمصار**، ص ٤٧.
(٧٢) ابن معصوم: **الرحلة**، ص ٣١٢.
(٧٣) السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ١٧٩.

كذلك امتلأت المؤلفات المعاصرة بأحاديث كثيرة منسوبة إلى الرسول ﷺ تنسب نهر النيل إلى أنهار الجنة، وتضفى عليه صفة القدسية، ومن طبيعة الأمور أن النهر الذى كان إلهًا فى عصور الوثنية (حابى) لا يمكن أن يحتفظ بإلوهيته فى ظل الإسلام دين التوحيد، ولكن أهمية نهر النيل فى حياة البلاد وساكنيها جعلت النهر يحتفظ ببعض من صفات القدسية فى وجدانهم وفى آدابهم، وقد نسب إلى النبى ﷺ قوله فى حديث المعراج: «ثم رفعت إلى سدرة المنتهى وإذا أربعة أنهار: نهران باطنان، ونهران ظاهران، فقلت ما هذا يا جبريل؟ قال: أما الباطنان فنهران فى الجنة، وأما الظاهران فالنيل والفرات»(٧٤). ويلاحظ أن حديث المعراج نفسه ملىء بالمبالغات المثيرة والتصورات الباهرة، ولذلك كان انتشارها الواسع بين عوام الناس الذين تعلقوا بها وأخذوا بما فيها من خيال وخاصة أن القصص القرآنى لم يذكرها إلا مرورًا عابرًا. فكانت فرصة سانحة كى يلجأ الخيال الشعبى إلى كل الوسائل المتاحة لديه لإثبات موقفه خاصة لما تثيره المعجزة من خيال ومن رغبة فى المبالغة والمغالاة.

(٧٤) المقريزى: **الخطط**، ج١، ص ٥٠.
السيوطى: **كوكب الروضة**، ص ١١٥.
النويرى: **نهاية الأرب**، ج١، ص ٢٦٣.

أسطورية النهر لم تتكون دفعة واحدة، وإنما استمر كل جيل يضيف إليها من خياله ما يوائم تصورات عصره، وما يزيد من تأثيرها فى نفوس محبيه، فتباينت أساطير النيل بحسب الزمان والمكان، ولا يوجد مصدر تناول أى جانب من جوانب الحضارة المصرية إلا وللنيل فيه مكان ومكانة، فقد ظلت أسطورته تسيطر على أذهان الناس وعواطفهم لقرون طويلة، ظن الوجدان الشعبى فيها أن النيل نزل على أجنحة الملائكة، وأن جبريل عليه السلام نزل بالنيل والفرات على جناحيه: «فكان النيل على جناحه الأيسر، والفرات على جناحه الأيمن، وقال بعض الفضلاء: إن هذا يدل على أن ماء النيل أخف من ماء الفرات لأن الشىء الثقيل من عادته يحمل على الجانب الأيمن، والخفيف على الجانب الأيسر»(٧٥).

(٧٥) ابن الأخوة (محمد بن احمد القرشى) (ت ٧٢٩ هـ): **معالم القربة فى أحكام الحسبة**، طبعة كمبردج، ١٩٣٧م، ص ٢٣٩-٢٤٠.

وجاءت رؤية الناس لنيلهم مثقلة بالخيال الذى يكشف عن ماهية القراءة الشعبية للتاريخ - وهى قراءة تعد سندًا لوجودهم الآنى ودعمًا لهويتهم وتحقيقًا للذات الجماعية التى تصر على إثبات دورها فى صياغة التاريخ بشكل مباشر أو غير مباشر - لإزاحة الغبار الذى غطى حياة نهر النيل الذى عليه قوام حياتهم، فتضافرت عناصر الخيال وعناصر التاريخ بشكل متناغم بات واضحًا فى إسهاب المؤرخين والجغرافيين وكُتَّاب الفضائل فى سياق وصفهم **لعجائب النيل**، والتفاعل البشرى مع أسماك وحيوانات النيل المائية والتى قدموها لنا مزجًا بين القياس على الكائنات

المحسوسة المألوفة وبين التصور الذى اصطنعه ذلك الخيال؛ من هنا تأتى عجائبيتها ومطلقيتها، مثل **التمساح** الذى اعتقدوا أنه لا يوجد سوى فى نهرى النيل والسند وكان ذلك دليلاً - فى رأيهم - على أن النهرين يخرجان من منبع واحد قرب الجنة الأرضية(٧٦).

كما واصلت **الكائنات المائية** التى تعيش فى نهر النيل القيام بدورها البارز فى المعتقد الشعبى المصرى، والتى صبغت صورتها مزجًا بين النموذج المألوف والخيال الأسطورى ففى «كوكب الروضة» يشير السيوطى إلى أنه يوجد فى نهر النيل شيخ البحر، وهو سمكة على صورة آدمى له لحية طويلة، ويكون بناحية دمياط، وهو مشئوم، فإذا شوهد فى مكان دل على القحط والموت والفتن، ويقال: «إن دمياط تنكب حتى يظهر عندها..»(٧٧).

كما أشار المؤرخون إلى ما أحاط بحيوان «السقنقور» الشبيه بالتمساح من خيال: «إذا وضع خارج الماء فما قصد الماء صار تمساحًا، وما قصد البر صار سقنقورًا».(٧٨)، كما أنه :"يعض الإنسان ويطلب الماء فإن وجده دخل فيه، وإن لم يجده بال وتمرغ فى بوله، وإذا فعل ذلك مات المعضوض لوقته، وسلم السقنقور، فإن اتفق أن سبق المعضوض إلى الماء فدخله قبل دخول السقنقور الماء وتمرغه فى بوله مات السقنقور لوقته، وسلم المعضوض»(٧٩).

وبرغم النزعة العلمية لدى الرحالة عبد اللطيف البغدادى إلا أنه وقع تحت تأثير العجيب والغريب فى نيل مصر بقوله: «السرب وهى سمك يحدث لآكلها أحلام مفزعة، ولا سيما الغريب، ومن لم يعتدها، والأحدوثات فيها مشهورة»(٨٠). ويحسب لابن حوقل نقده لتلك الخرافة بقوله: «وأكلتها أنا وجماعة من ذوى التحصيل فشهدوا بكذب هذه الحكاية».(٨١) وأشار المقريزى إلى عجائب السمكة المعروفة بـ (سمكة الرعادة): «ونفعها فى البرء من الحمى، إذا علقت على المحموم»(٨٢). ويقول عنها: «قال ابن البيطار عن جالينوس هو الحيوان البحرى الذى يحدث الخدر وزعم قوم أنه إذا أدنى من رأس من يشتكى الصداع سكن صداعه، وإن أدنى من مقعدة من انقلبت مقعدته أصلحها. وكنت أنا - يقصد المقريزى نفسه - جربت الأمرين جميعًا فلم أجده يفعل ولا واحدًا منهما ففكرت أنى أدنيته من رأس المصدوع والحيوان ما هو حىّ لأننى ظننت أنه على هذه الحال يكون دواء يمكن أن يسكن الصداع بمنزة الأدوية فوجدته ينفع ما دام حيًا»(٨٣). وأشار القزوينى إلى أن من عجائب أسماك النيل: «أن فى النيل موضع يجتمع فيه السمك فى كل سنة يومًا معلومًا، فالإنسان يصيد بيده ما يشاء ثم يتفرق إلى ذلك اليوم من السنة القابلة»(٨٤). ويبدو أن القزوينى يتحدث عن حقيقة ربما مفقودة عن النيل حاليًا؛ إذ أن الثابت أن فكرة ظهور تجمعات للأسماك فى منطقة معينة فى يوم معلوم له نظائر فى مناطق بحرية أخرى من العالم(٨٥).

وربما كان ظهور تلك الكائنات فى نهر النيل عند العامة يهدف أساسًا للحفاظ على المياه من العبث والتعدى فنسجوا حول شريان حياتهم أساطير حافظة، وصلت إلى حد العبادة والتقديس أحيانًا، لا سيما أن تقديس مصادر المياه ما زال معتقدًا لدى كثير من العامة إلى اليوم.

والماء هو مصدر الخصب والحياة، وهناك كثير من العادات والتقاليد تحمل هذه الرموز ومنها التعميد بالماء(٨٦) وقطرات الزيت بوصفهما مصدرين للخصب والنور،

(٧٦) السيوطى: **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ١٨٦. الهروى: **الإشارات**، ص ٤١.

(٧٧) السيوطى: **كوكب الروضة**، ص ١٤٥. **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ١٨٨.

(٧٨) السيوطى: **كوكب الروضة**، ص ١٤١. **حسن المحاضرة**، ج٢، ص ١٨٨. القزوينى: **عجائب المخلوقات**، ص١٠١.

(٧٩) المقريزى : **الخطط**، ج١، ص٦٦. عبد اللطيف البغدادى: **الإفادة والاعتبار**، ص ٨٥. أولياچلبى: **سياحتنامه**، ص ٤٤٤.

(٨٠) عبد اللطيف البغدادى: **الإفادة والاعتبار**، ص ٨٨. ابن حوقل: **صورة الأرض**، ص ١٥٦. المقدسى: **احسن التقاسيم فى معرفة الاقاليم**، ص٢٠٨.

(٨١) ابن حوقل : **صورة الأرض**، ص١٥٧.

(٨٢) المقريزى : **الخطط**، جـ١، ص٢٨. القزوينى : **عجائب المخلوقات**، ص١٦٩. المسعودى: **مروج الذهب**، ج١، ص٣٥٦.

(٨٣) المقريزى : **الخطط** ، جـ١، ص ٦٦. المسعودى: **مروج الذهب**، ج١، ص٣٥٦.

(٨٤) القزوينى : **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، الطبعة الخامسة، مطبعة البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٨٠م، ص١٦٩.

(٨٥) يوجد نظائر لخاصية أسماك النيل التى تحدث عنها القزوينى فى وقتنا الحاضر فيظهر سمك يسمى بـ (سمك الحريد) فى سواحل جزيرة فرسان بالبحر الأحمر [إحدى الجزر التابعة لمنطقة جازان السعودية] ومن الغريب أن هذا السمك لايظهر إلا فى فترة واحدة من كل عام فى الفترة الواقعة بين شهرى إبريل ومايو، وظهوره يكون فى الصباح ومن النادر جدًا خروجه إلى الشاطئ بعد الظهر ويقوم العامة بصيده بأيديهم أو بواسطة أسياخ حديدية مدببة، ومن الحكايات الشعبية التى تشاع حول (الحريد) لدى أهل الجزيرة أن هذه الأسماك قادمة من بلاد الهند وان اسماكًا اخرى تختلف عن أسماك الحريد تسمى (الحماميق) ومفردها (حُمَّيقة) تظهر عند الهنود فى الموسم نفسه تهديها شواطئ جزيرتهم إلى الشواطئ الهندية مقابل ما تهديه

شواطئ تلك البلاد إلى سكان هذه الجزر. انظر :إبراهيم عبد الله مفتاح: **فرَسّان الناس والبحر والتاريخ**، الطبعة الثانية، شركة المدينة المنورة للطباعة، جازان، ٢٠٠٥م، ص١٢٥-١٢٧.

(٨٦) التعميد هو أول الطقوس المسيحية وأهمها على الإطلاق، فبدونه لا يمكن اداء باقي الطقوس الاخرى فهو شرط اساسى للخلاص ودخول ملكوت الرب طبقًا لكلمات عيسى ابن مريم ﷺ : «ما من أحد يمكنه أن يدخل ملكوت الله إلا إذا ولد من الماء والروح» (يوحنا: ٥٣) ويجرى اثناء التعميد تجديد روح المولود من خلال غمره فى الماء ثلاثًا باسم الأب والابن والروح القدس وبذلك يكون قد توحد مع المسيح وهيئة الكنيسة ويجب تعميد المواليد فى اسرع وقت ممكن بمجرد بلوغهم ثمانين يومًا للبنات واربعين يومًا للغلمان، وبعد غمر المولود فى الماء ثلاثًا ترسم شارة الصليب اثنين وثلاثين مرة بالزيت على بشرة المولود ذكرًا كان ام انثى.

وبالتالى لا يمكن أن نغفل الروابط بين هذا الحطام الرمزى فى المعتقدات، وبين بروز العنصر المائى فى أساطير الخلق فى مصر القديمة مع المحيط الأزلى الذى يعد عاملاً مشتركًا فى جل أساطير الخليقة فى العالم كله، وموارد المياه عند الإنسان مكان مقدس، فالمكان فى مفهومه غير متجانس دنيويًا ودينيًا، وإن كانت شعائر دينية معينة تستمر فى الحياة وتقع موارد المياه من ضمنها، وتحافظ على قدسية هذه الموارد.

وإذا حاولنا الوصول إلى الجذور الأسطورية للمياه فسنرى أنها كانت تلعب دورًا بالغ الأهمية فى المعتقدات والديانات القديمة والحديثة، وسنجد شواهد ودلائل تشير إلى أى حد يقدسها الناس منذ حقب موغلة فى الزمن، وصلاة الاستسقاء الجاهلية ذات دلالة تاريخية ودينية منذ القدم وكانت تعد من طقوس العرب الدينية القديمة، وكانت تشير بالمثل إلى تقديس الناس للماء لا بذاتها وإنما بالنظر إلى الأرواح التى تحل فيها. بيد أن خروج هذه الموارد المائية من دوائر الشعائر الدينية وارتباطها مباشرة بخطة تنظيمية عقلية تقوم عليها جهات معينة؛ مثل ما قام به المصرى من تنظيم للحصول على مياه النيل بشق الترع والقنوات، والنهوض بإقامة الجسور والسدود عند الفيضان، ومع ظهور شبكات المياه الحديثة تخفف المصرى من القلق فى تأمينها أو انقطاعها فابتعدت عن مياه النيل صفة القداسة، كما أننا اليوم نقف أمام نهر النيل وخزانات المياه الرئيسية فى قرى مصر ومدنها فلا يثير فينا هذا الوقوف أية مشاعر قدسية!!!



الأساطير المؤسسة فى المسرح الطقوسى الفرعونى

(١)

عبد الغنى داود

ناقد فنى، وكاتب مسرحى



تعريف الأسطورة وتفسيرات مختلفة

تمثل أساطير العالم القديم واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية. وهناك ثلاث وجهات نظر رئيسية يمكن أن تُفسر الأساطير فى ضوء إحداها: فمن الممكن اعتبارها أصداء لحقائق تاريخية موغلة فى القدم، أو رموزًا خفية المعانى وتشير إلى حقائق فلسفية عميقة وثابتة، أو اعتبارها انعكاسًا للظواهر الطبيعية التى تقع بصفة دائمة إما على الصعيد الخارجى أو الصعيد الباطنى والنفسى. وقد ارتبطت لفظة الأسطورة بما لا يصدق أو بما هو محض خيال، والأساطير هى الأباطيل التى لا يوثق فى صدقها فى القرآن الكريم. لكننا نعنى هنا بالأسطورة (القصة السردية المرتبطة بالشعيرة، وأن هذه القصة لا ينفصل وجودها عن الشعيرة، إذ الشعيرة هى التى تفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص. وارتباطها بالشعيرة لا يجعلها بالنسبة إلى معتنقيها مجرد قصة تقَص وإنما هى حقيقة معيشة، والأسطورة هى بالضرورة نتاج دينى)، والأسطورة - كما جاء فى قاموس لاروس للأديان «هى حكاية خيالية ذات صيغ شديدة التنوع، وتحمل تفسيرًا للعالم ولأصله، وللإنسان ولما يحيط به فى الطبيعة وما يخدم بقاءه فى الحياة» أن (البطل الأسطورى هو صانع التمدن وباعث الحضارة)، ويرتبط بحثنا هذا بشعيرة اندثرت بانتهاء الاعتقاد فيها مثلما حدث فى ديانة أو أسطورة «إيزيس وأوزيريس» التى تخلقت داخل الوجدان للأمة المصرية سعيًا لتفسير علاقة الإنسان بالحياة والموت على أرض النيل، وتعاقب الخصب والجدب على شاطئيه، وارتباطًا بتدفق مياه النهر، حيث يلتقى مفهوم القضاء على الموت والأفول، ومفهوم استبعاد الشر وطرده فى أساطير الموت والبعث الشائعة

فى الطقوس الأدائية. وأسطورة «إيزيس وأوزيريس» هى أقدم ما فى العالم من أساطير، ونشير إلى أن شعائر الإنسان القديم هى البداية الحقيقية لفن المسرح - أى أن المسرح ولد مع مولد الأسطورة، ولم يكن فنًا قائمًا بذاته منفصلاً عنها وإنما كان جزءًا لا يتجزأ منها، وكانت هذه الشعائر تنمو مع النمو الوظيفى للأسطورة.. فإنها تؤدى له حاجة حياتية تفيده وتفيد بقاءه، فهى فعل يُنتظر منه تحقيق فعل آخر، ومن خلال هذا الفعل الأول كان الإنسان يحاول أن يصنع المعجزات، وذلك كما يقول (أرنست كاسيرر) - فى كتابه (مدخل إلى فلسفة الحضارة أو مقال عن الإنسان - ترجمة: إحسان عباس - ١٩٦٠ - دار الآداب - بيروت) - «لا لأنه يغفل قواه العقلية؛ بل على العكس لأنه عارف بها تمام المعرفة» - إذ لم يكن هذا الفعل - كما يقول (توماس مونرو) فى كتابه (التطور فى الفنون - ترجمة محمد على أبو درة وآخرين - الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٧٠ هذا: «مجرد محاولة فجة تتحسس الطريق إلى تمثيل واقعى؛ ولكنه كان فى كثير من الأحوال نوعًا من الفن مختلف اختلافًا جذريًا مصبوغًا بطريقته الخاصة بمختلف الأهداف والمستويات مثل: الرمزية والتصميم والتعبير». وكان هذا الفعل هو أول محاولات الإنسان القديم للسيطرة على الموضوعات المحيطة به وإخضاعها له، واكتساب احتياجاته من خلالها، لذا فقد تداخلت الحدود الفاصلة بين الفن والواقع ولم يصبح الاتصال بين المجالين خيالاً داخل نطاق الخيال - كما يقول (أرنولد هاوزر) فى كتابه (الفن والمجتمع عبر التاريخ - ترجمة د. فؤاد زكريا - المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ١٩٦٩): «إذ إن تصور الفعل (الشعيرى) قادر على منحه الفعل الحقيقى كأن يبسط جلد حيوان على جذع شجرة معتقدًا أن ذلك يجذب إليه هذا النوع من الحيوان، وتتكرر أمثال هذه الطقوس الأدائية فى كثير من المجتمعات. وكانت الطقوس تستخدم لدفع الضرر عن طريق المحاكاة وتقليد النتائج المتوقعة على أمل أن تخدع هذه العملية القدر المحتوم فيتم استبدال الكارثة الوهمية بالنكبة الحقيقية» - كما يشير (جيمس فريزر) فى (الغصن الذهبى): «وهذه المماثلات الحياتية فى تمثيل الفعل أو تكراره تُعد بداية لفن المسرح، وليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا النوع من الأداء (الشعيرى) ، كما أن هذا الأداء الشعيرى تعددت أنواعه لدى هذه الشعوب، وكانت هذه الشعائر تؤدى بإيمان صادق لم يفصل فيها بين الفعل الشعيرى وبين الفعل الحقيقى».



وكانت هذه العمليات التمثيلية تقوم بدور كبير فى الترابط الاجتماعى لدى هذه الشعوب. وتتطور الشعيرة بعد ذلك إلى حد يصبح معه الأداء التمثيلى فعلاً بديلاً للفعل الحقيقى الذى يقوم به الرجل البدائى، فالإنسان القديم عندما كان يعيش الأسطورة ويؤديها لم تكن غايته أن يعيد تمثيل الطبيعة أو التشابه معها، وإنما كان يعيش فى الطبيعة محاولاً احتواءها. وفى هذا اللون من الشعائر المرتبطة بفعل محتك بفعل آخر تكون العناصر الدرامية فى الأسطورة قد تكونت. وبالتالى، فإن الفعل الشعيرى يتحول إلى فعل درامى، ويصبح عالم الأسطورة - كما يقول (أرنست كاسيرر) - المرجع السابق: «عالم أعمال وقدرات متصارعة والأسطورة ترى هذا الاصطدام بين تلك القوى فى كل ظاهرة من ظواهر الطبيعة»، وكانت أكمل صورة ترسمها لهذا الصراع هو الصراع الدائر بين النبات والموت، والذى اتخذ شكله الكامل فى عقيدة الخصب الأوزيرية التى يدور الصراع فيها بين قوة الخصب والإخصاب

المتمثلة فى إله الإخصاب الذى اتخذ (اسم أوزيريس) وبين إله الفناء المتخذ اسم (ست).. ويرى (جيمس هنرى برستيد) فى كتابه (فجر الضمير ـ ترجمة د. سليم حسن ـ هيئة الكتاب ـ مكتبة الأسرة ـ القاهرة ـ ١٩٩٩ ـ ص ١١١) أن ذلك الإلهام الذى ألهمه الإنسان حينما صار متصلاً اتصالاً وثيقًا بحياة الأرض الخضراء ومتعاونًا فيها تعاونًا فعليًا ـ يُعد الآن من أقدم الأفكار التى خطرت فى الفكر الإنسانى، وقد كان لذلك أثر عميق فى الآراء البشرية عن الحياة فيما بعد الموت، وانتقلت تلك الفكرة إلى العقائد الإغريقية، إذ تمثل الأسطورة تجربة الإنسان الماضية فى حياته بجميع صورها ومحاولته بناء فعل جديد يقيم به مستقبله. وإذ إن الإنسان حين يقوم بالشعائر كان يخلط بين ذاته والموضوع الذى يؤديه باعتباره جزءًا منه، وبعد مرحلة متطورة انفصلت فيها الذات عن الموضوع، وأصبح الذين يؤدون الشعيرة يدركون الانفصال بينهم وبين هذا الفعل الشعيرى، وبهذا الإدراك تحولوا إلى ممثلين.

ويقرر (التفسير التاريخى) للأسطورة أن الشعوب قد لجأت إلى الرمز، ومن المفترض أن تلك الشعوب القديمة نقلت بعناية الرموز أو الأساطير لأحفادها الذين واصلوا ترديدها منذ ذلك الحين، ويضرب (أ. س. ادواردز) وكذلك (د. أحمد أحمد بدوى) مثالاً لهذا التفسير التاريخى للأسطورة من أنه (ربما كان الإله أوزيريس فى الأصل ملكًا ثم اصبح الإله المحلى للإقليم التاسع من أقاليم مصر السفلى) ، ويرى هذا التفسير أن الشعوب تحاول أن تسجل فى الأسطورة انتصاراتها وهزائمها، واكتسابها لأشكال جديدة من الثقافة، بينما يقرر (التفسير الكونى للأسطورة) أنها تجسيد لخاصية أخلاقية أو عقلانية، ويستشهد بـ (بلوتارك) فى رسالته عن (إيزيس وأوزيريس) من أنها حقيقة حدثت ذات يوم، وأنه يفسر الأسطورة تفسيرًا كونيًا بحيث لا يتعارض مع حقيقتها التاريخية من وجهة نظره. فيذكر أن المصريين يعدون الأرض جسم أوزيريس ـ وإن كانت ليست الأرض كلها ـ بل هى ما يغمره النيل منها فيختلط بها ويعلوها، ومن هذه (المعاشرة) ينجبان (حورس)، وأن مؤامرات (طيفون = ست) ترمز فى نظره إلى قوة الجذب والتغلب على الرطوبة وتشتيت شملها؛ لذا تقوم الأسطورة بدور المفسر لبعض الظواهر الكونية، وذلك لعجز هذا التفسير عن الاستدلال، وأنه البديل الطبيعى للعلم، ويُعد مبحثا العلم والأسطورة واحدًا، هما ينتجان ـ فيما يبدو ـ عن شىء واحد وهو العلم، وإن اختلفت طرائقهما وأصولهما ومناهجهما . وفى محاولة الإنسان تفسير الظواهر الكونية عن طريق الأسطورة تخطى إلى محاولة السيطرة على الطبيعة ذاتها.



والتفسير الثالث للأسطورة هو (التفسير الاجتماعى) إذ يرى (إرنست كاسيرر) ـ المرجع السابق ـ أنه: «لا أحد ينازع فى كون الأسطورة اجتماعية»، ويرى الوظيفيون أن وظيفة الأسطورة هى تقوية التقاليد ومنحها قيمة عظيمة ومكانة كبيرة كما يرى (مالينوفسكى).. وقد وجدت محاولة التفسير الاجتماعى أرضية كبيرة لدى مفكرى القرن العشرين من معتنقى النظريات الاقتصادية فى الإصلاح الاجتماعى.. ويرى (روجيه جارودى) فى كتابه (ماركسية القرن العشرين» ترجمة: نزيه الحكيم ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ١٩٦٧) أن «هناك أساطير لا تخدمنا فى شىء أو تؤذينا لأنها تعود إلى لا مكان، وهناك أخرى توجهنا نحو المركز الخلاق فى ذاتنا، وتفتح لنا آفاقًا دائمة الجدة، وتساعدنا على تخطى حدودنا، وهناك أساطير مغلقة وأخرى مفتوحة، وهذه الأخيرة وحدها هى الأساطير الحقيقية»، وهذا ما أدى به إلى التفريق بين ما هو

أسطورة وبين ما هو أسطورى، وهو التطلع إلى الخلق. ويرى هذا التفسير الاجتماعى أن الأسطورة ليست بالضرورة نتاج ذهنية بدائية فهناك أساطير من عصر العقل، وأن هذه الأساطير إذا قسمت تبعًا لرؤية (جارودى) فإنها تنقسم إلى (أساطير بدائية)، و(أساطير من نتاج عصر العقل). لأن الأساطير دائمًا تعبر عن أشواق الإنسان وصراعاته وصداماته وارتفاعاته وزلاته أيضًا ـ كما نجدها فى صورة العقيدة الشمسية والعقيدة الأوزيرية ، ومن خلال أساطيرها ـ لنتمكن ـ بعد دراستها ـ من رؤية وضعية هذا المجتمع وصورة الصراع ومكانة الإنسان فيه، ليتأكد بعد ذلك أن الأسطورة فعل ممتد فى المستقبل، ويمكن اعتبارها بشكل أو بآخر شكلاً بلوريًا للاوعى الجمعى وأنها منطقة اللاوعى الجمعى، وأنها كانت وستبقى وعاءً أو إطارًا جذابًا وسحريًا، ويمكن أيضًا اعتبارها أصداء لحقائق تاريخية موغلة فى القدم، أو رموزًا خفية المعانى، أو اعتبارها انعكاسات للظواهر الطبيعية التى تقع بصفة دائمة ـ إما على الصعيد الخارجى أو الصعيد الباطنى والنفسى.

وأخيرًا، فإن هناك نوعين من الطقوس (طقوس دينية) موجهة تتخذ سمتًا مقدسًا وترتبط بمجموعة من الشعائر، و(طقوس دنيوية) ذات توجه اجتماعى واقتصادى، ومثلما يشير (رولان بارت) من أن مشروب الكوكاكولا مثلاً يمكن أن يتحول إلى أسطورة يتعامل معها الجميع، وكذا بنطلون الجينز، أو خلق أسطورة حول نجمة شهيرة مثل (جريتا جاربو) خلقها صناع النجوم فى أمريكا، والتى سميت (بالإلهية) لفتنتها وسحر نظراتها التجريدية. فسحر الوجه البشرى يخلق لدى الناس أكبر التطلعات والأحلام ، كما جاء فى كتابه (أسطوريات: أساطير الحياة اليومية ـ ترجمة د. قاسم المقداد ـ مركز الإنماء الحضارى بحلب ـ سوريا ـ ١٩٩٦) ولا يوجد انقسام ضمنى بين أنواع هذه الطقوس ، إذ تتكامل أفعال كلا النوعين.



ظهور الأسطورة الأوزيرية فى التاريخ الفرعونى

يفسر العالم الألمانى (كورلزيته) الأسطورة الأوزيرية التى تزعم أن الخالق (أتوم) انبثق من محيط مياه أزلى فوق ربوة عالية وخلق الهواء والرطوبة (شو، وتفنوت) ومنهما جاء زوج ثانٍ: الأرض والسماء (جب، نوت) ، ومنهما جاء زوجان (أوزيريس وإيزيس، وست ونفتيس) وجعل جب ابنه أوزيريس ملكًا على البشر الذين خلقوا من الإله أتوم، وعلم أوزيريس البشر فنون الحضارة والزراعة فأحبه شعبه، وحنق عليه (ست) الذى دبر مؤامرة دنيئة للقضاء عليه، واغتصب ملكه بعد أن قتله ومزق أوصاله، ولكن إيزيس تعيده للحياة، وتحمل منه (حورس) الذى ينتقم لأبيه ويطرد ست إلى الصحراء، ويعتلى حورس عرش مصر. وتُعد أسطورة (إيزيس وأوزيريس) هى أسطورة تصوير العالم الآخر؛ وذلك لأن الاعتقاد فى الخلود قد نفذ إلى كل فكرة وسلوك، وصبغ كل شىء فى مصر القديمة بصبغته، وما كان يحدث من تقدم أو تخلف اجتماعى، أو تغيرات سياسية واقتصادية أو حتى فنية ومعمارية أو أدبية، دون أخذ هذا الاعتقاد فى الخلود كعامل أول وأساسى مشترك، ومؤثر ومتأثر بعلاقة جدلية قائمة ومستمرة بينه وبين هذه المتغيرات ، بالإضافة إلى أن تصورات المصريين القدماء عن عالم الخلود تعطى انطباعًا واضحًا عن أسلوب تفكيرهم ، وعن أخلاقياتهم ونظمهم الاجتماعية، بل لولا اهتمامهم بعالمهم الآخر ما وصل إلينا شىء واضح عن تاريخهم؛ لأنهم لم يدونوا ما دونوا، ولم يهتموا بتسجيل ما سجلوا إلا بسبب ومن

أجل أملهم العظيم فى الخلود. وكان (أوزيريس) أهم أعضاء (مجمع الآلهة) الذى كان (رع) راسًا له ـ باعتباره الأب لكل أعضائه التسعة وهم (أوزيريس ، وإيزيس، وست، ونفتيس، وجب، وشو، وتفنوت، ونوت)، وقد اختص (أوزيريس) بأقوى وأشهر أسطورة مصرية، كان لها فى الديانات تأثيرات كبرى وخطيرة، أخطرها أنه أهم آلهة الحساب فى العالم الآخر. والنتيجة الجدلية المهمة لهذه الأسطورة هى أنه: لما كان الوجود قد تشكل أصلاً من النقائض، فمن البديهى أن يكون هناك عالم آخر مناقض بوجوده لعالمنا المحسوس، فيتصف بالخلود مقابل عالمنا الزائل، وإلى هذا العالم الخالد لابد سيدخل الناس بعد موتهم؛ مما جعل الاعتقاد بالخلود أساس الديانة المصرية ولبها وجوهرها، ومن هنا كان تقديم الطعام والقرابين إلى الموتى فى القبور ؛ لأن (الكا) = القرين يجب أن يظل حيًا بعد موت صاحبه، وأنه إذا كان المعتقد الدينى الحالى يرى أن الروح تترك الجسد بمجرد الموت، حيث تصعد إلى السماء ولا تعود إلا بالبعث ـ وتؤكد (متون الأهرام) أن روح الفرعون تسبقه إلى السماء ـ كما جاء فى كتاب (سليم حسن) (مصر القديمة): وكان الخلود فى البداية قاصرًا على الملوك حتى بداية الأسرة الخامسة ـ لكن هذه العقيدة خطت خطوات تطورية سريعة وخطيرة فى ذلك العهد حيث ظهر فيه الإله أوزيريس ظهورًا قويًا، وترافق معه ظهور ما يمكن أن نسميه عالمًا آخر للخلود، وحيث أصبح حاكمًا لهذا العالم الثانى بعد انهيار الدولة القديمة ـ إثر الثورة الشعبية الأولى ودخول جماهير الشعب عالم الخلود الثانى ـ إذ ظهر أوزيريس مع معاناة الشعب، حيث تصبح مشكلة الإله أوزيريس، وماهيته، وتوقيت ظهوره، وأثره وتأثره بأحداث عصره ودوره فى تطور عقيدة الخلود الفرعونية موضوعًا أساسيًا، فأوزيريس هو إله العالم الآخر الخالد والذى قام من بين الأموات جسدًا حيًا، وأن أقرب التواريخ لظهوره كان فى الأسرة الرابعة، وهو العهد الذى بلغت فيه معاناة الشعب أقصاها وذروتها، وقامت هذه العقيدة على حساب عقيدة (رع) واغتصاب مكانه، والحلول محله، كما حدث مع آلهة أخرى اعترضت طريق أوزيريس العادل الذى يبحث عنه العقل الجماهيرى، حيث كان من الطبيعى أن يصنع خيال الحكماء الشعبيين فى وقت المحنة والمظلمة إلهًا يشاركهم محنتهم ومظلمتهم، ويموت ظلمًا وجورًا، وتنطبع هذه الأسطورة بطابع جديد على الفكر المصرى فتتحول نحو الفقراء ومشاكل العوز والحاجة وآمال الضعفاء وطموحاتهم ، وتصور الحل الأمثل لهذا الوضع الاجتماعى المختل، ولتصبح (الأوزيرية) هى التعبير الأيديولوجى عن الثورة الشعبية، ومن هنا سلبت الأسطورة الأوزيرية صفات النبل الحقيقى والرقى الخلقى من الطبقة الغنية المتميزة وأعادتها إلى أصلها الحقيقى بنسبتها إلى الطبقة الفقيرة، وارتبطت أيضًا بعقيدة الفداء والخلاص، وبهذا يدخل البشر فى (المجمع المقدس) ـ إذ بدخول أوزيريس وأسرته إلى المجمع القدسى، حيث يتحول المجمع من خمسة كهنة كونية إلى تسعة تجمع اللاهوت مع الناسوت، أو الألوهية مع البشرية، وبذلك يُكسب أوزيريس الخلود لكل من يؤمن به، ومن يؤمن بأنه قام من بين الأموات ـ إذ بمجىء أوزيريس يبطل الموت، وعندما ترسخت هذه القناعة فى النفوس انتشرت المقابر فى طول البلاد وعرضها للجميع. بلا أية استثناءات، وكما كان للملوك (متون أهرام) أصبح للشعب (متون توابيت) و (كتاب للموتى) ـ تلك التى حملت كل تصورات الشعب لعالمه الخالد، وتداخلت هذه العقيدة الملكية مع قيام الدولة الوسطى ، حيث حظيت عقيدة أوزيريس باعتراف ملكى، وليشكلا معًا خليطًا بين الخلود الملكى



والروحانى بالاتحاد مع الشمس (رع) ـ بركوب مركبه السماوى ـ وبين الخلود المادى الذى طمحت إليه الجماهير تحقيقًا لكل ما حرمت منه دنيويًا. ويرى (د. سيد القمنى) فى كتابه (أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر القديمة ـ كتاب الفكر ـ القاهرة) أن «مفهوم الخلود قد دخل عليه تطور على يدى حكام الأقاليم النبلاء عندما اشتدت شوكتهم، وهبط مركز الملك، وانتهوا إلى الحصول على الكثير من امتيازات الملك الدنيوية والأخروية، حتى أنهم استخدموا (متون الأهرام) فى توابيتهم تحت اسم (متون التوابيت) ليحصلوا على الخلود ـ مما أدى فى النهاية إلى إباحة الخلود كحق مشروع لكل من يملك المال اللازم لشراء تابوت مكتوب، وتسخير رجال الدين للحصول على الطبيعة الإلهية عن طريق (أوراد) تتلى على جثة الميت ليتحول إلى (با = روح) عند موته، وكانت أهم ظاهرة فيها: تسمية الميت بأوزيريس أملاً فى أن يخلد مثله. أما فكرة (الحساب) فيرجع ظهورها إلى تعرض المقدسات للنهب، وظهور فكرة (الخطيئة) وما تستدعيه من حساب وجزاء، وصارت فكرة الحساب فى عرف الجماهير حسابًا للجميع دون استثناء مثلهم مثل الملوك. وتنتصر الإرادة الشعبية تمامًا على المستوى العقائدى بجلوس أوزيريس على عرش رع، كذلك أصبح (آمون) الإله الرسمى للدولة ـ هو الروح لأوزيريس وجسد (آمون) فى الدنيا ـ بمعنى أنه لا حياة لأوزيريس بدون آمون، والقضاء على آمون معناه القضاء على أوزيريس، وعليه ـ فلا خلود للمؤمنين به دون (آمون) ـ لكن ظل آمون ـ إلى حد بعيد ـ إله دولة مؤقتًا بينما استمر أوزيريس حتى النهاية إلهًا للعالم الآخر، وربما للحساب للجميع دون استثناء. وجوهر فكرة الحساب هذه هى: أن من لم تثبت براءته فإنه لا يدخل مملكة أوزيريس. وتبرز الأدعية والصلوات والتعاويذ ـ التى تعترف بالشر دون محاولة للتنصل منه ـ خطوة مهمة فى تاريخ الإنسانية يحملها المصرى الجماهيرى (خارج المعابد) عن قناعة بما يقول ويؤمن، ولهم تجربة فى ذلك عندما ظهرت فكرة الحساب والعقاب فى الكهنوت الملكى، إذ أمكن للجماهير التغلب على (صكوك الغفران) لكن القيم الكبرى بدأت تظهر بعد مرحلة طويلة دخلت فيها مصر محن عدة ـ فى العصر المتوسط الثانى والثورة الثانية، وغزو الهكسوس ـ بعيدًا عن سلطان الحكومة، وبدون إجبار من سلطان ـ حيث بدأ المصرى القديم يرى خطاياه حاجزًا بينه وبين حنينه للشهيد أوزيريس، وكان هذا بحد ذاته شقاء كافيًا يدفعه إلى تسجيل المتن المذكور، فبدأت فكرة القرب من الإله تأخذ مكانها إلى جوار فكرة النعيم السماوى، ولم يعد الإنسان يطلب النعيم فقط؛ بل القرب من إلهه بإرضائه وبرضاه، وما جاء فى (بردية آنى) من الإشارة إلى شهادة جوارح الإنسان عليه فى المحاكمة إن هو حاول كذبًا أو تلفيقًا دليل على ذلك. وقد استطاع الثالوث الأوزيرى المقدس (أوزيريس ـ إيزيس ـ حورس) أن يتحول من مجرد عقيدة ثورية إلى عقيدة ذات سيادة فرضت نفسها على مختلف الطبقات، وبالتدريج أخذت الأوزيرية تتحول من أيديولوجيا للثورة الشعبية إلى عقيدة سلطوية بعد أن أفرغها كهان الملكية من مضمونها الثورى، ورغم ذلك انتشرت الديانة الأوزيرية عالميًا منذ عهد البطالمة، وأخذ اسم الإله (سيرابيس) ـ وهى التسمية الإغريقية لأوزيريس ـ ينتشر، وبهذا تحولت مصر إلى كعبة للمؤمنين والمفكرين على حد سواء من كل أنحاء الحواضر المعروفة فى ذلك الوقت، وأصبح ثالوثها المقدس ـ رغم الاحتلال الأجنبى ـ ديانة الأمم، ليستمر إلى ما بعد ظهور المسيحية بخمسة قرون كاملة على الدنيا سيدًا ، وكانت بحق ـ كما قال ـ (إيفار ليستر): «مسرحًا لحضارة



ارتقت حتى كادت تبلغ عنان السماء، ولم تعد حتى وقتنا هذا إلى الأرض، ولعلها أعظم حضارة ازدهرت فوق كوكبنا على وجه الإطلاق». بل لقد صرخ (جوته) فى القرن التاسع عشر فى حنق وغيظ قائلاً: «أى إيزيس وأوزيريس ـ لو أنى أستطيع التخلص منكما..». كان أوزيريس فى التفكير المصرى القديم عنصر الحياة الذى لا يفنى أبدًا أينما كان لدرجة أنه يحتفظ بالقوة التناسلية فى حالة الموت.. ذلك لأن «حياة الأرض التى تموت ثم تحيا، والتى تتصل أحيانًا بالمياه التى تمنحها الحياة، وأحيانًا أخرى بالتربة الخصبة التى تظهر فى النبات نفسه.. كل أولئك وأوزير شىء واحد». وقد أدمجت وظائف أوزير ـ بحكم طبيعتها ـ منذ القدم فى دائرة الشئون البشرية ـ مما يجعله يتصف سريعًا بالصفات البشرية والاجتماعية ـ فهو الإله الذى كان من شأنه أن يموت ثم يحيا وهكذا دواليك، والذى ظهر بأنه عرضة لمصير البشر من الموت وغيره، وهو بهذا كان ينبوعًا صالحًا لا ينضب لوضع الأساطير ـ فهو وارث (جب) إله الأرض، ووضع فى قبضته هذه الأرض وما عليها. ومع ذلك، فهو مصطبغ بصبغة إنسانية فى العلاقات الأسرية : حيث نجد أخته وزوجته (إيزيس) قد وقفت إلى جانبه فى ولاء لتصد عنه أعداءه، ومع ذلك فإن أعداءه استدرجوه إلى الموت بالحيلة حين أغراه المتآمرون بقيادة أخيه (ست) ليدخل الصندوق ثم أغلقوه، وتعيده إيزيس وتنجب منه حورس، لكن (ست) الأخ الشرير يقوم بتقطيع جسد أوزيريس إلى أشلاء ـ لكن إيزيس تعود وتدفن هذه الأشلاء فى حقول مختلفة لإخصاب الأرض، وبعدها تنتصر تمامًا على (ست) عندما قامت بتجميع أشلاء أوزيريس الذى يعود إلى الحياة مرة أخرى.



ومن هنا ولد المسرح الطقوسى الفرعونى.. من ذلك الطقس الذى يعبر عن الموت والعودة للحياة، وكان يمثل باستخدام مومياء تعبر عن الإله الميت، وكانت هذه المومياء ترتفع شيئًا فشيئًا حتى تنتصب تمامًا، فيحوطها جناح العاشقة إيزيس، وفى تلك الأثناء يرفع أحد الممثلين يديه ممسكًا لعلامة (العنخ = مفتاح الحياة) وتتكون من صليب ينتهى بأنشوطة ترمز للحياة عند المصريين القدماء، «فقد كانوا يعتقدون أن إلههم أوزيريس كان يحيا حياة بشرية ثم مات». ويظل المسرح الطقوسى الفرعونى تجربة فريدة؛ فالنص هنا عبارة عن طقوس وشعائر دينية، والمؤدون هم الكهنة ورجال الدين، ويدور التمثيل فى المعبد، والمتفرجون هم المصلون، والممثلون هنا يرتدون الأقنعة والملابس التى تحدد شخصيات الأدوار التى يؤدونها ؛ فيلبس الممثل الكاهن قناعًا على شكل طائر أو حيوان ـ كالصقر أو الذئب ـ دلالة على شخصية الإله الذى يقوم بتمثيله، كما يوضع على كتف الممثل اسم الدور الذى يمثله ، وكانت الأدوار توزع طبقًا لمكانة رجل الدين، وقد انفرد المسرح الطقوسى الفرعونى بطريقة عرض المسرحية فى ثلاثة أماكن مختلفة طبقًا لتغيير أماكن أحداث المسرحية؛ فمشاهد القتل والتحنيط وبعث الروح تعد سرًا من أسرار الدين فتعرض فى حجرة الأسرار بعيدًا عن أعين الجمهور لا يراها إلا الكهنة القائمون بتمثيلها، وهذا العرض هو القسم الجوهرى بالمسرحية ويسمى (بالأسرار). أما المشاهد التى تدور أحداثها فى أماكن خارجية كالشوارع أو النيل أو الصحراء وغيرها فكانت تمثل وتجسد فى أماكن المعبد، ويشترك الجمهور فيها بخروجه من المعبد مع الموكب التمثيلى . أما المشاهد الباقية التى تدور أحداثها فى أماكن داخلية مثل الحجرات، فكانت تمثل داخل المعبد على الهيكل ويشاهدها الجمهور؛ أى أن المسرحية يتم عرضها فى ثلاثة

أماكن هى: (هيكل المعبد، حجرة الأسرار، خارج المعبد) وينتقل العرض بين هذه الأماكن حسب تسلسل الأحداث، لكن المسرح الطقوسى الفرعونى ظل غامضًا لأن نصوصه دينية قبل أن تكون نصوصًا مسرحية، وأن هذه الديانة كانت سرًا من الأسرار لا يعرفه إلا الكهنة. وبما أن التمثيل كان يعتمد على الدين ـ لذلك أصبح هو الآخر سرًا من الأسرار، ولولا هذا الطابع الخاص الذى كان يصبغ الحياة المصرية لانفصل المسرح متخذًا شكلاً مستقلاً. ونظرًا لهذا الارتباط بين الجمهور واعتقاده فى قداسة هذه النصوص، فإنه لم يدفع المسرح إلى الانسلاخ من الشعيرة ـ لكن هذا الانسلاخ قد تم فى اليونان بفضل تكامل الفن الملحمى واحتفالات ديونسيوس وشعائره فولد المسرح ـ وهو المسرح الذى تأثر إلى حد كبير بتجربة المسرح الفرعونى ـ من هنا بينت لنا الأنثروبولوجيا ـ كما تقول (هيلارى أورسولا كوهين) فى دراسة (دوكا منكولر ـ ترجمة: أحمد عبدالفتاح ـ مجلة المسرح مايو ١٩٩٤، بعنوان: حالة الطقس فى المسرح ـ منظور التداخل الثقافى): «إن الطقس بمعنى إقامة الشعائر له شكل محدد قابل للتعريف. ومن خلال الشكل تجاهل المثقفون الجوهر الذى يجعل العرض طقسيًا». وعندما لم ينسلخ المسرح من الشعيرة فى مصر القديمة، وظل جزءًا لا ينفصل عنها اختلفت الطقوس التى كانت تمثل الإله المقتول، وتبعًا لهذا الاختلاف اختلف الأداء (الشعيرى)؛ ففى (أبيدوس) كانوا يعطون الأهمية (لموت الإله). أما فى (أبو صير)، فقد كانت الأهمية تقع على البعث، ويبدو أنه كانت تقام فى أبيدوس تمثيلية أسرار تمثل فيها (آلام أوزيريس) وموته ودفنه وبعثه، وفى عصر البطالمة كانت هذه التمثيلية (الشعيرة) تجرى بالدمى التى تحرك بالخيوط وهى دمى أقرب إلى عرائس الأراجوز، وقد تطورت هذه الشعائر بهذا التخصيص، فيكون المسرح بذلك قد بدأ يأخذ صورة فن قائم بذاته. أما ممثلو المسرح الطقوسى الفرعونى فربما كانوا من موظفى المعبد ولم يكن ذلك ليمنع من قيام الجمهور بأدوار ثانوية إلى جوار هؤلاء الموظفين ـ كما تشير (مرجريت مرى) فى كتابها (مصر ومجدها الغابر ـ ترجمة: محرم كمال ـ دار البيان العربى ـ القاهرة ـ ١٩٥٧) ـ وكان هذا الجمهور يؤمن إيمانًا كبيرًا بقدسية هذا الأداء التمثيلى، كما أنه كان يؤمن بقداسة هذه النصوص حتى أن (مشهد مسرحية حورس الدينية المحجبة) ـ على الرغم من المحافظة عليه ـ ليؤكد أنه قد حرف لاستخدامه فى أغراض سحرية ـ كما يشير (أتيين دريتون) فى كتابه (المسرح المصرى القديم ـ ترجمة د. ثروت عكاشة ـ دار الكتاب العربى ـ القاهرة ـ ١٩٦٧). وأخيرًا ينبغى أن نميز فى المسرح الطقوسى الفرعونى بين نوعين من المسرحيات: الأول هو المسرحيات غير المسموح للجمهور بأن يراها، وكل ما نعرفه حتى الآن عن اللاهوت المصرى يتضمن جزءًا سريًا يشمل تلميحات لا ندرك كنهها دائمًا عن السلوك الإلهى للأرباب، ومثل ذلك «مسرحية إيزيس الدينية المحجبة» التى كانت تقدم أمام المطلعين على الأسرار الإلهية فحسب. أما النوع الثانى، فهو المسرحيات المسموح للجمهور بمشاهدتها والتى يضفون فيها على الآلهة صفات البشر وسلوكهم ، مما يضعف قليلاً من رهبة الأسرار الإلهية. ولدينا أقدم شاهدين من شهود هذا المسرح القديم وهما شهادة الإغريقى (هيرودوت) والرومانى (بلوتارك)، إذ يذكر هيرودوت عام ٤٥٠ قبل الميلاد تقريبًا ـ كما جاء فى كتاب (المسرح المصرى القديم) ـ المرجع السابق ـ «أنه قد شهد فى جهة (بابريمس) ـ والتى يبدو أنها كانت فى الطرف الشرقى من الدلتا ـ (عندما تؤذن الشمس بالمغيب يأخذ نفر من



الكهنة فى التجمع حول التمثال، على حين تقف كثرة منهم على باب المعبد وفى أيديهم عصى غليظة من الخشب، وإلى ناحية منهم يحتشد الذين جاءوا للوفاء بالنذور فى جمع يربو على الألف وفى أيديهم عصى، ومن قبل هذا بليلة يكونون قد نقلوا التمثال الموضوع فى (ناووس) صغير مكسو بالذهب إلى هيكل آخر فيضعونه على عربة ذات عجلات أربع يدفعها الجمع القليل الذى كان قائمًا إلى جانب التمثال. أما هؤلاء الذين كانوا يقفون عند باب المعبد، فإنهم يسدون المدخل وينشب بين الجمعين عراك شديد بالعصى تشج فيه الرؤوس، ولقد تراءى لى أن الكثيرين منهم قضوا نحبهم مثخنين بجراحهم، ولكن المصريين يدعون أن هذا العراك لا يسفر عن ضحية ما. ويذكر أهل البلاد أن السبب فى إحياء هذا العيد هو أن أم (إريس = ست) كانت تتخذ هذا المعبد مقامًا، وحين بلغ (إريس = ست) مبلغ الرجال، وكان قد شب بعيدًا عنها جاء ليأوى إلى أمه ويشاركها العيش فى هذا المعبد، لكن حراس امه ـ ولم يكونوا قد رأوه من قبل ـ لم يمكنوه من أن يدنو من المعبد ونحوه بعيدًا، غير أنه لم يلبث أن عاد وفى صحبته رجال من بلدة أخرى نال بهم من الحراس نيلاً شديدًا، وخلت له سبيل الدخول إلى أمه، ومن أجل هذا ينشب هذا العراك لإريس فى يوم عيده)، وقد أتيح لهيرودوت أن يشهد كثيرًا من هذه الاحتفاليات وبعضها كان داخل المعبد وتعهد ألا يفصح عنها. بينما شهد بلوتارك حفلاً يقام فى التاسع عشر من هاتور إحياء لذكرى العثور على أوزيريس واهتداء إيزيس إلى جثته فيقول: ينحدر الناس فى أمسية اليوم التاسع عشر إلى شاطئ البحر = النيل، ويحمل حفظة الأردية والكهنة السلة المقدسة وبها صندوق من الذهب صغير يصبون فيه ماء عذبًا كانوا قد نزحوه ، على حين تدوى صيحات بالعثور على أوزيريس، ثم يقتطعون طينة خصبة يعجنونها بهذا الماء ومزيج من (الأفارية) الزكية والطيب العزيز، ويصورون منها تمثالاً صغيرًا على هيئة هلال يكسونه ويحملونه. من هنا لم يكتب المصريون أسطورة أوزيريس فى صيغة واحدة، بل جاءت فى صياغات متعددة».



المتون أو النصوص الثلاثة للمسرح الطقوسى الفرعونى

ولدينا الآن ثلاثة نصوص أو متون أساسية ـ غير تلك النصوص المتناثرة ـ من المسرح الطقوسى الفرعونى عثر عليها الباحثون، أولها: (الدراما المنفية) نسبة إلى منف أى (المسرحية المنفية أو تمثيلية بدء الخليقة)، وقد وصل إلينا المتن الحقيقى لوثيقة دونت فى بداية عهد الاتحاد الثانى، ولدينا نسخة أخرى منقوشة على حجر أسود محفوظ فى المتحف البريطانى، وكان من أمر ذلك الحجر أخيرًا أن استعمله بعض القرويين فى مصر قاعدة لطاحونة تطحن عليها غلالهم. ويحتوى هذا المتن على أقدم مسرحية فى العالم وعلى أول بحث فلسفى عرُف لنا، وقد بحث عالم الآثار الألمانى (كورت زيته) بعض الوثائق ونشرها بعنوان (نصوص درامية) عام ١٩٢٨، وهى مجموعة حوارات منظمة مدونة على بردية يرجع تاريخها إلى سنة ٢٠٠٠ ق. م، وهى شبيهة بالمحاورات التى نحن بصددها، وتلك المحاورات مصحوبة بملاحظات وصور يستدل منها على أنها لابد أن تكون تعليمات مسرحية واقترح (زيته) ضرورة تصور أحد رجال الدين المشهورين أو كاهن يلقى جزءًا كبيرًا من رواية تمثيلية فى شكل خطبة مطولة يظهر الآلهة المقصودين خلالها، أى خلال إلقائها، وعند حكى حادثة فى الأسطورة يلقون المحادثة فى شكل محاورة. وقصة الدراما الخاصة بأوزير

فى (الدراما المنفية) تتلخص فى أن: مصر قد تم خلقها بواسطة الإله (بتاح) الذى خلق العالم بوساطة الإله (أتوم) وتقسيم مصر على يد الإله (جب) بين كل من (حورس) و (ست) لحسم النزاع القائم بينهما، ثم يحاور الإله (جب) كلا من (حورس) و (ست) فيخبر (ست) أن يذهب إلى الوجه القبلى حيث ولد ويتولى حكمه ثم يخاطب (حورس) مخبرًا إياه أن يذهب إلى الوجه البحرى حيث ولد هو الآخر ويتولى عرشه، وبعد ذلك يخاطب (جب) كلا من حورس وست قائلاً لهما: «لقد فصلت بينكما ـ أى فصلت بين الوجه القبلى والبحرى». بعد ذلك يأتى (متن) كان يلقيه (المرتل) غالبًا فى المسرحية يقول فيه: (لقد تألم قلب (جب) عندما فطن إلى أن نصيب حورس فى ملك مصر كان يعادل نصيب ست، وعلى ذلك خص الإله جب كل إرثه لحورس أى ابن ابنه بكر أولاده، ثم يعقب ذلك متن يخاطب فيه الإله (جب) تاسوع الآلهة قائلا لهم: إنه قرر أن حورس هو الوارث الوحيد له بوصفه ابنه الأكبر وريثه الوحيد وحورس ابن ابنه (ابن أوى الجنوب)، وغير ذلك من الألقاب التى كان يلقب بها حورس. بعد هذه المحاورة يلقى (الكاهن المرتل) ـ على ما يظهر ـ خطابًا قائلاً فيه (أن حورس قد نُصب ملكًا على البلاد كلها، ويظهر لابسًا للتاج المزدوج). وقد ذكرت منف هنا بوجه خاص لأنها هى المكان الذى وحد فيه الأرضين، وبذلك يكون لدينا إشارة صريحة إلى توحيد مصر تاريخيًا وتأسيس منف، وهو حادث يظهر أن المسرحية قد كتبت للاحتفال به، وقد وضع النباتان الرمزيان للوجه القبلى والبحرى وهما (القصب والبردى) فى الإله (بتاح) وهذا يمثل تصالح حورس وست، ويقال إن هذا الحادث قد وقع فى عيد الإله (بتاح = رب كل الصناعات والفنون).



ويبين المنظر التالى كيف أن (أوزوريس) كان قد اغرق، وكيف أن جسمه انتشل من الماء بمعونة أختيه (إيزيس ونفتيس) بأمر الإله حورس، ثم يتلو ذلك حوار بين حورس من جهة وإيزيس ونفتيس من جهة أخرى فيطلب منهما حورس أن يذهبا لتخليص جسد أوزوريس، وعند ذلك تذهب الإلهتان لأوزوريس الجسد، وتقولان له إنهما قد أتيتا لتأخذاه راجيتين أن يفتح عينيه (أى يعود إلى الحياة). والمنظر التالى يقص علينا كيف أنهما أحضرتا جثة أوزوريس إلى الأرض ودفنتاه فى قصر الملك فى الجهة الشمالية من الأرض، وهو الذى وصل فيه إلى الشاطىء ، وتضيع بقية المتن فى هذا المنظر المهشم ـ إذ يظهر أنه يتكلم عن كيفية بناء قصر الملك فى (منف) ويقصد بذلك قبر أوزوريس. ثم يتبع ذلك محاورة بين (جب) و (تحوت = رب فن الكتابة) وأشخاص آخرين خاصة ببناء الجدار الأبيض (منف)، ويبدأ المنظر التالى ببعض متن قصير خاص بالإلهة (إيزيس) لم يتم فهم شىء كثير منه لتهشمه، ويعقب ذلك خطاب دراماتيكى تحض فيه إيزيس كلا من حورس وست على ترك الشجار وأن يتآخيا سويًا. ويعقب ذلك متن مهشم يشير إلى قصر الملك، وفى النهاية خطاب إلى سيد عظيم قوى قد قام بتوحيد شىء لا نعرفه لأن المتن مهشم. ثم تأتى بعد ذلك قائمة بالنعوت المختلفة التى يحملها الإله (بتاح). ويأتى فى جانب من هذا المتن (المقال الفلسفى) الطويل عن اللاهوت المصرى وكيفية نشوء العالم. ولابد أن القارئ قد لاحظ أن تتابع حوادث هذه الدراما ليس بمنطقى: إذ نجد (المؤلف) يتكلم عن تقسيم الأرضين بين حورس وست، ثم يحكى لنا بعد ذلك عن موت أوزوريس وانتشاله من الماء ودفنه، وهذا ما لا يطابق سير قصة أوزوريس ـ إذ العكس هو الرواية المشهورة، ولكن ربما كان هناك رواية أخرى لهذه الأسطورة بهذا الوضع ولم تصل إلينا ـ لأن

(متن) الدراما قد وصل إلينا منه طرفاه ، أما الجزء الأوسط منه فقد وجد ممحوًا وجاء بالترتيب التالى الذى وضعه (زيته): تقسيم الأرض بين حورس وست: المناظر من (٧) إلى (٩) ، محاورة بين (جب) و (حورس) و (ست) عن تقسيم بلاد: المناظر من (١٠) إلى (١٢)، إعطاء حورس الملك كله: المناظر من (١٠) إلى (١٢)، خطاب جب أمام التاسوع معلنًا أن (حورس) هو الوارث الوحيد لكل البلاد: المناظر من (١٣) إلى (١٨)، تتويج حورس ملكًا منفردًا فى منف: المناظر من (١٣) إلى (١٤).

ويعلق (جيمس هنرى برستيد) فى فجر الضمير بأن (المسرحية المنفية) تعد أقدم ما وصل إلينا من المصادر القديمة التى تكشف أن أوزوريس قد أغرق فى ماء الفيضان وعندما وصلت الأخبار إلى (إيزيس) التعسة عن مقتل أخيها وزوجها هامت على وجهها فى حزن شديد باحثة عن جثة سيدها (باحثة عنه بلا كلل، فسارت فى أنحاء هذه الأرض محزونة غير هادئة البال إلى أن عثرت عليه). أما قصة (بلوتارك)، فإنها تجعل إيزيس تواصل السير فى بحثها فى عرض البحر الأبيض المتوسط إلى أن تصل إلى (جيبيل - ببلوس)، وهو المكان الذى حملت إليه المياه جثة أوزير، لكن (متون الأهرام) تشير إلى أن (أوزير) وجد أخيرًا فوق شاطئ (نديت) وهو المكان الذى ذبح فيه أوزير بيد (ست) ، ويجوز أن (نديت) كان فى الأصل اسمًا قديمًا لإقليم (ببلوس)، وإن كان موقع (نديت) قد حدد فيما بعد فى (العرابة المدفونة) بمصر. ولذلك كان أحد فصول مسرحية (أوزير) يمثل على شاطئ (نديت) القريب من العرابة المدفونة فى مصر. أما الإلهة (نفتيس) فكانت غالبًا ترافق أختها إيزيس فى هذا البحث الطويل عن جثة أوزير، وكانت كلا منهما ممثلة فى شكل طائر (إن إيزيس تأتى ونفتيس تأتى - إحداهما إلى اليمين والأخرى إلى الشمال.. وقد وجدتا أوزير كما صرعه أخوه ست على الأرض فى (نديت)، وقامت الأختان بتحنيط جثمان أخيهما حفظًا له من الفناء، وبعد ذلك وضعتاه فى قبره الذى نبتت به شجرة جميز، ثم أحاطتا الشجرة بجسد ذلك الإله المتوفى، وهى شجرة خالدة لا تفنى)، لذا فحياة أوزير تمثل لنا دورة من الظواهر الطبيعية، فهو لم تنقطع القوة الحيوية لديه؛ إذ أن إيزيس المخلصة قد اقتربت من سيدها المتوفى ثم احتضنته (وأسدلت عليه بريشها فينًا وبجناحيها نسيمًا)، وبذلك بعثت الحياة من جديد ثانية فى أعضاء صاحب القلب الساكن المتعبة فوضع فيها نطفته، وبذلك أنجبت منه وريثًا له، ثم ربت هذا الطفل فى مكان منعزل لم يعرف موضعه، وعندما اشتد ساعده قدمته أمام القاعة العظيمة فى عين شمس. وكان خيال عامة الشعب مغرمًا بتأمل صورة الأم التى أخفت نفسها فى مستنقعات الدلتا التى قامت فيها بتربية حورس الشاب، حتى إذا ما اشتد ساعده صار قادرًا على الانتقام من قاتل أبيه (ست)، ولم يقعد ست مكتوف اليدين طبعًا، فلقد لقى ذلك الطفل حورس على يده كثيرًا من المخاطرات والمآزق. وكان حورس بارًا بوالده فأتى لمحاربة أعداء أبيه والانتقام له من ست، وقد اشتد وطيس الموقعة التى نشبت بين حورس وست، لكن ذلك الإله الشاب فقد عينه بيد (ست) عدوه وعدو أبيه، ثم غلب على أمره، واسترد الإله (تحوت) أخيرًا عين (حورس) المفقودة - بأن (تفل) ذلك الإله الحكيم على الجرح فصحت وشفيت. . ونجد حورس - بعد ذلك - يبحث عن والده القتيل عابرًا البحر، ويقدم له عينه المصابة التى ضحى بها من أجله، وهذا العمل ضاعف تقديس (عين حورس) التى كانت رمزًا لكل تضحية . وهناك فصل فى (متون الأهرام) يصف حادث بعث أوزيريس - مرددًا مرارًا وتكرارًا - وذلك لأن



معارضة الإنسان للموت قد تم التعبير عنها بإلحاح بترديد ذكر تلك الحقيقة القاطعة القائلة ببعث أوزير فنرى فى تلك (المتون) أن القبر فتح له: (لهذا أخرج لأجلك اللبن) [حيث لا يزال وضع اللبن تحت رأس المتوفى عادة متبعة عند المصريين الحاليين فى الوجه البحرى] كما يشير مترجم كتاب فجر الضمير (د. سليم حسن). بعد ذلك يستيقظ أوزير، ويفيق الإله المتعب من رقدته ، ويقف الإله منتصبًا ويتمالك جسمه: (قف.. إنك لن تفنى، إنك لن تفنى) ويقدم ست ـ بعد هزيمته ـ اتهامات باطلة ضد أوزير فى محكمة الآلهة فى عين شمس، لكن أوزير فى النهاية يفوز بعرشه باسم الصدق والحق والعدل. ولم يكن أوزير فى الواقع من أهل مملكة الأحياء، بل كان ملكه هو العالم السفلى المظلم الواقع تحت الأرض، وكان لابد له من النزول إليه فورًا. وعندما نعود إلى (المسرحية المنفية) نجد أن (أوزيريس) بعد أن مات دخل الأبواب السرية فى بهاء أرباب الأبدية، مقتفيًا أثر ذلك الذى يشرق فى الأفق، أى أثر (رع) فى العرش العظيم (يعنى منف). وهكذا حضر أوزير إلى الأرض فى (قصر الملك) بالجهة البحرية من تلك الأرض التى وصل إليها (منف)، وطلع ابنه (حور) كالفجر ملكًا على الوجه القبلى، وطلع ملكًا على الوجه البحرى بين ذراعى والده أوزيريس، لكن ظل (ست) الحقود يؤكد ادعاءه للعرش ضد حورس الفتى، ليؤكد استمرار جدلية هذه الأسطورة. وبذلك صار ابن أوزير خليفته على دنيا الأحياء. وأما ما كان تحت حكم أوزير فهو مملكة الأموات السفلية، وقد نال أوزير مكانته العظيمة السامية فى الديانات المصرية القديمة باعتباره ـ بوجه خاص ـ صديق الأموات وحاميهم ـ أوزير رب العالم السفلى ـ وقد تم اندماج المعتقدات الأوزيرية بالمعتقدات الشمسية (دين حكومى ودين شعبى) وكانت قيامته تعد فوزًا على الموت وقوة لا يعادلها شىء فى العقائد الجنازية المصرية القديمة. ولم يظهر تدخل أوزير فى أى مكان آخر من (متون الأهرام) بصورة تلفت النظر أكثر من ظهوره فى الصيغ الخاصة بالخدمات التى تقدمها للمتوفى الآلهة الشمسية الأربعة المعروفون بصقور الشرق الأربعة، وكانت الطريقة المحببة لصعود السماء وفتح أبواب السماء، والعبور من شاطئ إلى شاطئ، وعملية التطهير وما شاكل ذلك هى أن تعمل كل تلك الأمور أولا لكل من الصقور الأربعة بالتوالى، ومن ثم تصل للملك بجاذبية محتومة، وبذلك نجد أن أوزير قد حشر نفسه فى تلك الطائفة الشمسية باحتلال مكان (حور الأفق) الذى هو أقرب الآلهة الأربعة نسبة إلى الشمس، وبمثل ذلك صبغ بالصبغة الأوزيرية من زمن بعيد كل من (السلم وقارب العبور والعوامات البردية)؛ أى كل العتاد الذى كان لازمًا للوصول إلى السماء وسكانها حتى صارت النجوم الثوابت (التى لا تفنى) تسمى (أتباع أوزير)، وبذلك صار من الممكن أن نجد الملك ينقل إلى السماء بالطريقة نفسها عندما يولد مثل (أوزير) ممثلاً فى صورة نيل السماء ويفيض على السماوات كفيضان النيل على الأرض فجعل كل السماء يانعة خضراء، وبالرغم من أن كل ذلك قد أدى إلى صبغ العقائد الجنازية الشمسية والسماوية بصبغة (أوزيرية) فإن الحياة الآخرة بقيت سماوية، لذلك كان من الواضح أن إله الشمس كان عندما يأخذ أوزير إلى جواره فإن معنى ذلك أن مكانة إله الشمس هى الأولى. أما عند عامة الشعب، فكان إله الشمس ـ فيما بعد فى نظرهم ـ ينزل إلى العالم السفلى ليضىء على قوم أوزير فى مملكة الأموات، ويعتبر ذلك من أهم البراهين الدامغة الدالة على قوة أوزير عند عامة الشعب. أما فى لاهوت الملك والمعابد الحكومية فكان أوزير يرفع إلى السماء، ومع أنه كان مصبوغًا هناك



بالصبغة الشمسية فإن مذهبه كان هو الآخر يصبغ العقائد الشمسية الخاصة بمملكة الأموات السماوية بصبغة العقائد الأوزيرية. وعلى أية حال فهناك فارق ملموس بين (أوزير ورع) فأوزير يعتبر ملكًا للأموات دون غيرهم، وظيفته سلبية ، حتى أنه يندر أن يقوم بعمل إيجابى حتى لو كان لصالح الأموات، ولقد تطورت الحياة الخلقية عند قدماء المصريين بعد (المسرحية المنفية) التى تؤلف ـ مع تلك المصادر ـ أقدم دور فى تطور الإنسان الخلقى كما هو معروف لنا فى مثل العدالة والحق وحياة الأسرة.

والنص أو المتن الثانى من نصوص المسرح الطقوسى الفرعونى هو (دراما التتويج)، وهو نص وجد فى كراسة أحد الممثلين، تجرى أحداثه عند (مستنقعات خميس) ولهذه الدراما طابع معين عند تصويرها الآلهة على وفق الخصائص المميزة للنفسية البشرية، ولعل هذه هى الخاصة الرئيسية التى تتميز بها (دراما التتويج) الطقسية عن (الدراما الدينية المحجبة أى Plays Mystery - Les Mysteres) ونشاهد فى هذا المتن فى المنظرين (٣، ٤) تقديم ضحية للملك، وهو ثور يذبح ثم يقطع قطعًا ليقدم كوجبة للمحتفلين. والمعنى هنا رمزى؛ فالثور هو الإله (ست) الذى قتل أخاه (أوزير). وفى المنظرين الخامس والسادس يطحن الشعير ثم يُقدم منه hg كعك للملك، وفى المنظر السابع والثامن والتاسع نشاهد تجهيز سفينتين لأولاد الملك، ونشاهد شارات الملك الخاصة بحورس تستخرج من محراب، ودرس الشعير وحمله إلى المخازن والذى يرمز إلى حورس الذى يدرس الشعير ويمزق أوصال عدو والده (ست) انتقامًا منه. وفى المنظرين العاشر والحادى عشر نشاهد زيادة الاهتمام بإعداد السفينة، وفى المنظر الثانى عشر إلى الخامس عشر وما بينهما، نشاهد صورًا تحتوى على صب وتقديم رأسى حيوانين (رأس ثور ورأس إوزة) للإله المحلى ثم يأمر بإقامة العمود المقدس بواسطة الأولاد الملكيين. وهذا رمز إلى أن حورس قد أمر أولاده أن يحملوا الإله ست تحت أوزير وعندئذ يشد العمود بحبل ويقام، ويفسر هذا بقتل (ست)، ثم يأمر حورس أولاده بأن يتركوه موثوقًا وأن يطرحوه أرضًا. أما المنظر السادس عشر فيشاهد فيه أولاد الملك ينزلون من سفينتهم، ثم يتكلم (حور) مع أولاده عن (ست) الذى يمثل هنا بالسفينة قائلا له: «احملنى أنت يا من حملت والدى على ظهرك»، أى إنه متغلب عليه. أما المنظر السابع عشر فيشاهد فيه تقديم الخبز والجعة للإله حورس الأعمى رب (ليتوبوليس) ـ أى قرية أوسيم الحالية ـ وهى البلدة التى انتقم فيها حورس من قتلة والده ثم دفنه فيها، وبذلك أعيد له نظره. أما المناظر بين الثامن عشر والحادى والعشرين فنشاهد فيها حدوث مبارزة بين (حور) و(ست) وكذلك إحضار مرضعتين (إذ كان اللبن من أهم القرابين التى تقدم للمتوفى)، ونجارين لصنع مائدة قربانًا للملك، ثم نشاهد (الكاهن) الخاص بتقديم القرابين يحضر المائدة. وفى المنظر الثانى والعشرين نشاهد أولاد الملك يقدمون له الخمر، وهذا رمز إلى تقديم عين حورس إليه بعد أن اقتلعها (ست) الشرير. وفى المنظرين الثالث والعشرين والرابع والعشرين يقدم الملك حليًا من حجر الدم والقيشانى، وهذه يرمز بها إلى إرجاع عين (حور) إليه ثانية. وفى المنظر الخامس والعشرين يقدم ساقى الملك له وجبة، وهذا رمز للإله (تحوت) عندما قدم عين حور إليه بعد أن اقتلعها ست، ولذلك يقول تحوت فى هذا المنظر للإله حورس: «إنى أقدم لك عينك لتفرح بها»، فتقديم العين إلى حورس هو تقديم للوجبة. وفى المنظر السادس والعشرين نشاهد (حارستين) خاصتين تلتفان حول حورس وهما اللتان يرمز بهما إلى عين (حورس).



وفى المناظر من السابع والعشرين إلى الحادى والثلاثين نشاهد أنه كان يقدم للملك شارات ملكه الخاص وهى: الريشتان، والصولجانان، والخاتم، وعند ذلك يهلل عظماء الوجه القبلى والبحرى فرحًا. وبعد ذلك يؤتى بكل ضرورى لتزيين الملك وتضميخه وإطلاق البخور له، ثم وضع الحارستين على رأسه، أى الريشتين اللتين يزين بهما تاجه . وفى المنظر الثانى والثلاثين نشاهد - بعد التتويج - عظماء القوم الذين شاركوا فى التتويج يشتركون كذلك فى تناول الوليمة الملكية التى أقيمت لهذا الغرض وحده. فى المنظرين الثالث والثلاثين والرابع والثلاثين نشاهد الملك وقد ارتدى لباس الحزن على والده المتوفى، وعندئذ يقدم نوع خاص من الخبز ونوع خاص من الجعة فالخبز كان يسمى (خبز آح) أى أوزويريس الذى قتل. أما الجعة، فكانت تسمى (جعة سرمت) وهى نوع من الجعة مر المذاق ولذلك شبهت به دموع الحزن، وهى ترمز إلى إيزيس والدموع التى سكبتها هى وحورس على أوزويريس المقتول، وكانا يقدمان طعامًا فى الاحتفال بجنازة أوزير. وفى المناظر من الخامس والثلاثين إلى الأربعين تستحضر - فى آن واحد - أدوات التحنيط للملك الراحل مع الملابس الحمراء للملك الذى خلفه على العرش، ثم نشاهد الكهنة المسمين (سخنو آح) أى الباحثين عن الأرواح - وهم المكلفون بخدمة الملك المتوفى - ويؤمرون بحمل تمثاله على أيديهم كما يحمل الأصدقاء (أى أصدقاء المتوفى) - كما جرت العادة فى الشعائر المأتمية - ثم نراهم يبنون - بصورة رمزية - سلمًا إلى السماء ليصعد فيه الملك المتوفى إلى العالم العلوى الذى كان لابد له أن يعرج إليه. ثم تنتحب المرأتان اللتان كانتا تقومان بالنحيب على المتوفى وهما اللتان تمثلان دورى إيزيس ونفتيس، وبعد ذلك يعطى الكاهن مقدم القربان فخذًا من اللحم وقطعًا من النسيج لاستعمالها فى خدمة المتوفى. وفى المناظر من الحادى والأربعين إلى الرابع والأربعين نشاهد كهنة (سخنوح) يتسلمون هذه الأشياء التى كانوا يستعملونها فى تكفين الجثة والاحتفال (بفتح الفم) وهى شعيرة من الشعائر التى يقوم بها كهنة خاصة باحتفال خاص ، وذلك لأجل أن يعيدوا إلى الميت قوة (فتح الفم والعينين) ليمكنه أن يتمتع بكل ما يقرب إليه من قربان وكان ذلك بطريقة سحرية وتعاويذ خاصة وأدوات معدة لهذا الغرض، وبخاصة أنواع العطور والزيوت. وفى المنظرين الأخيرين وهما اللذان لا يظهر فيهما الملك وبهما تنتهى الدراما - ونشاهد كيف يتم إحضار كل معدات التطهير وبخاصة (النطرون) إلى الملك المتوفى - وهو النطرون الذى كان يستعمل لهذا الغرض - وتوضع فى المحراب المقدس وهو المكان الذى يثوى فيه آخر مطاف له فى عالم الدنيا، وأعنى بذلك هرمه الذى يدفن فيه. ويلاحظ البعض فى (دراما التتويج) أنها ليست من الأدب الراقى من جهة التعبير وأن ظاهرها تتويج (سنوسرت الأول) وباطنها تمثيل أسطورة (حورس وأوزيريس) وهى فى ٤٦ منظرًا ويدخل فى تمثيلها أشخاص كالكهنة والموظفين وأقارب الملك وحيوانات كالثيران والماعز وكذلك الأعمدة المقدسة والأشجار والنباتات والخبز والحلى. والغرض (السحرى) من هذه الدراما هو تتويج الفرعين وأن يتوحد أو يوحد الملك المتوفى بالإله أوزيريس وأن يوحد ابنه بحورس، ونجد أن كل منظر يبدأ بكلمة (حدث أنه) ، ويسود النص الدور الرمزى ودور الشعيرة الدينية، كذلك نجد الدور الواحد لإله بعينه يقوم بتمثيله فى الأسطورة ممثلون مختلفون، وأن ممثلاً واحدًا قد يقوم بتمثيل أدوار متنوعة مختلفة جدًا، وأنه من الصعب أن نتتبع بطريقة متصلة سير الحوادث الخرافية التى اتخذت قاعدة للدراما وتتابعها ، مما يجعلنا نعتقد - هنا - أن



المصريين القدماء لا يهتمون كثيرًا بتتابع الحوادث حسب تاريخها . ويظهر من فحص هذه الدراما أن وحدة المكان لم تكن مرعية فى تمثيلها كما نشاهد ذلك فى (الباطنيات) أى تمثيليات القرون الوسطى فى أوروبا، وأن هذه التمثيليات لم تكن تمثل فى أبهاء المعبد فحسب؛ بل تمثل كذلك فى المحاريب التابعة له والتى قد يكون بعضها أحيانًا بعيدًا عن البعض الآخر، وأن هذه التمثيليات الباطنية لم يكن مقدرًا لها أن تمثل أمام جمهور من المتفرجين الذين لا حق لهم فى دخول الأجزاء الخاصة فى المعبد. ونشير فى النهاية إلى أنه برغم النواقص واضحة العيوب فى هذه التآليف الدرامية فإنها قد أدت الغرضين (النفعى والسحرى)، وهما الغرضان اللذان وضعت هذه الدراما من أجلهما.

والنص أو المتن الثالث من نصوص المسرح الطقوسى الفرعونى الأساسية هو «انتصار حورس» وهى الدراما المنقوشة على جدران (معبد إدفو). ومع ذلك، فإن هذه التمثيلية ليست إلا رواية مختصرة عن دراما كبيرة وتقص علينا حرب الانتقام التى شنها حورس على قاتل والده ـ أى (ست) ـ ثم انتصاره والحكم له أمام القضاة المقدسين باعتلاء عرش والده أوزيريس بوصفه الوارث الشرعى له، وتهدف هذه الدراما إلى ما هدفت إليه (الدراما المنفية) وتمثيلية خلق الدنيا (دراما التتويج) التى يرجع عهدها إلى أوائل الأسرة الثانية عشر، وتحتوى مسرحية انتصار حورس على خمسة أقسام مميزة هى: مقدمة، وثلاثة فصول مقسمة إلى مناظر، وخاتمة . أما المسرحيتان السابقتان، فتحتويان على متن فى صورة حديث ثم محاورة وجيزة تسبقها مقدمة قصيرة تخبرنا عن المتكلمين وتعليمات مسرحية. وأما فى مسرحية (انتصار حورس)، فلا نجد إلا متونًا قصيرة قليلة العدد يحتمل أنها اقتباسات من حديث، ويضاف إلى ذلك أنه ليس فيها إلا عدد قليل جدًا من العناوين المفسرة للمناظر. أما التعليمات المسرحية، فلا نجدها إلا فى الفصل الأول فى المنظر الرابع، وفى الفصل الثالث فى المنظر الثالث، والتعليل المحتمل لهذه النقائص هو أن الرواية التى وصلت إلينا عن الدراما التى نتناولها الآن رواية مختصرة بسبب أن الرقعة التى كانت تحت تصرف النحات على جدران المعبد كانت محدودة وأنه كان لابد له أن يترك مسافة للأحد عشر رسمًا التى كانت لازمة لإيضاحها، ونجد فى هذا النص أن الكاتب قد حذف كل التعليمات المسرحية إلا فى حالتين فقط، ولحسن الحظ نرى أن وجود الرسوم يحل بدرجة عظيمة محل التعليمات المسرحية؛ فهى لا تقتصر على أن ترينا بوضوح مواضع الممثلين وحركاتهم بل تصور لنا كذلك أمتعة المسرح من سفن وأسلحة وتيجان وزينات.. إلخ. وكذلك نماذج لأفراس البحر التى شاهدنا واحدًا منها يحتمل أنه كان مصنوعًا من الخبز أو مادة أخرى مشابهة ليسهل تقطيعه فى المنظر الثالث فى الفصل الثالث، ونشاهد كذلك نموذجًا لعدو بشرى. أما فى (دراما التتويج)، فكانت هذه التعليمات المسرحية وقائمة المتاع موضحة برسوم خشنة فى أسفل الصحيفة. وفيما يختص بالممثلين فيظهر لنا أنه كان يوجد فى مسرحية (انتصار حورس) شخصيات ثانوية لا تشترك فى المسرحية بالكلام بل كانوا يقومون بأدوارهم فى مناظر صامتة. فمثلاً حينما نرى فى الرسوم الإيضاحية أن روحًا خبيثة قد كتب فوقها (إنى أنطح بقرنى من يتآمر على قصرك)، فلا يجب علينا أن نفهم أن هذا العفريت يقول هذه الكلمات فعلا، بل إنه فى هذه الحالة يقوم بحركة يظهر فيها أنه مستعد للنطاح، وذلك يوحى إلينا أن هذه الشخصيات قد ظهرت فى الدراما ولكن



ليس لها دور تلقيه، ولذلك لم تذكر التعاليم المسرحية فى المتن الذى تم اختصاره عن قصد وفى الوقت نفسه لم نجدها فى الرسوم الإيضاحية وأن مجرد وجود ممثلين وكلامهم الذى تفوهوا به فى المتن كان يعتبر كافيًا؛ فالمصرى القديم كان يعتقد أن لوجود الكتابة والرسم معًا أثرًا سحريًا واقيًا كالأثر السحرى المفيد الذى يحصل عليه الإنسان بتمثيل المسرحية المقدسة نفسها، هذا فضلاً عن أن فائدته هناك ستكون باقية إذا حدث أن (الدراما) قد أهمل تمثيلها السنوى. والآن نتساءل عن (الأشخاص) الذين كانوا يشتركون فى تمثيل هذه الدراما المقدسة، وعن المسرح الذى تمثل عليه، ولا جدال فى أن الممثلين والممثلات سواء كانوا يمثلون أدوارهم بالحديث أو يمثلون أدوارهم صامتين كانوا ينتخبون من كهنة المعبد وأسرهم، وقد دلتنا إحدى التعليمات المسرحية التى بقيت على أن (الكاهن) هو رئيس مرتلى المعبد، وكان هو الذى يقوم بإلقاء الأحاديث، وكان من المفروض أن الملك كذلك يقوم بدور فى المسرحية، ولكن بطبيعة الحال كان يقوم بإلقائه نائب عنه. ومن المحتمل جدًا انه كان يوجد فى المسرحية فرقة مغنيين يجوز أنها كانت مكونة من مغنى المعبد وموسيقييه، وكانوا يحتلون أماكنهم فى المسرح بوصفهم أصحابًا ومعاضدين للإله حورس، ويمكننا كذلك أن نتصور الممثلين الذين أثر فى نفوسهم التمثيل إلى درجة حركت مشاعرهم الدينية إلى أقصاها فاشتركوا فى النداء المتكرر الذى كانت تردده فرقة المغنيين على المسرح وهو: اقبض بقوة يا حورس، (اقبض بشدة) ويقصد بذلك أن حورس حينما كان يرمى (بحربته) فرس النهر الذى يمثل عدوه (ست) كانت فرقة المغنيين تنشد بقوة قائلة (اقبض بشدة يا حورس على العدو - أى فرس النهر) وعندئذ كان جمهور المتفرجين يكررون ذلك، وهذا هو ما نشاهده الآن على المسرح المصرى عندما تغنى فرقة أغنية جميلة فإن المتفرجين يكررونها، وتدل الرسوم بوضوح أن الدراما كان يمثل بعضها على الماء وبعضها بجانب مجرى ماء، ومن المحتمل أنها كانت بركة حورس، وهى بحيرة مقدسة تقع فى الجهة الشرقية من المعبد ولكنها فى داخل السور المحيط به. والظاهر أن الممثلين الذين كانوا يمثلون حورس والآلهة والعفاريت الذين كانوا يتبعونه كانوا يقومون بأدوارهم بوجه عام فى قوارب تسبح فى البركة، والظاهر أن ذلك هو نفسه ما حدث فى (مسرحية التتويج). أما نساء (أبو صير) وبلدتى (ب) و (دب) - وهما قرية (ابطو) الحالية - فكن ينتظرن على حافة الماء. فى حين من المحتمل أن يكون (المرتل) على الأرض فى الأمام بين المتفرجين والممثلين. أما (خاتمة المسرحية)، فيظهر أنها كانت تمثل على اليابسة. ولدينا معلومات خاصة تدل على أن هذه الدراما كانت تمثل سنويًا، وقد عرفنا تاريخ ذلك اليوم الذى كانت تمثل فيه وذلك بوساطة تعليم مسرحى تم العثور عليه ويشير إلى أن تقطيع أوصال (ست) - وهو حادث جاء فى آخر الدراما - كان ينفذ فى اليوم الواحد والعشرين من الشهر الثانى من فصل الربيع، أى فى الواحد والعشرين من شهر أمشير القبطى أى ما بين شهرى ديسمبر ويناير، وكانت هذه التمثيلية الدرامية تقدم تذكارًا لانتصار حورس على أعدائه، ويظن أن تمثيلها السنوى كان يخلد هذه الحوادث الجسام وما ينشأ عنها من فائدة، ويعتقد فى الوقت نفسه أنها كانت تمنح الملك الذى يمثل دورًا فيها هذه الفوائد السحرية. وترجع مسرحية (انتصار حورس) إلى زمن أبعد بكثير من الدولة الحديثة، ويلاحظ أن المحاورات التى كانت تدور بين الممثلين فى (الدراما المنفية) وكذا (مسرحية التتويج) كانت قصيرة جدًا أما فى دراما (انتصار حورس)، فتقترب من تمثيلياتنا العصرية -



رغم انها قصيرة أيضًا ـ ولنستعرض معًا مشاهد الفصل الأول من هذه المسرحية (الطقسية) الأخيرة والتى تنقسم إلى جزأين هما (الصور) و (المتن التمثيلى) اللذين يجسدان واقعة طعن حورس لفرس النهر. إذ يقدم الفصل الأول (شعيرة المقعمة) واستعطاف الإله وأسلحته، ويتكون من خمسة مناظر يشارك فيها بالأداء (المرتل، وتحوت، وحورس، وإيزيس، وفرقة المغنيين، والمتفرجون وغيرهم).. ومن المثير للدهشة أن أقدم دراما تم العثور عليها فى مصر كانت ناضجة كاملة، وقد وضعت فى صورة تقترب من المسرحيات التى نجدها فى مسارحنا الحالية، وكانت تمثل فى المناسبات والأعياد الدينية، ومقتبسة من تاريخ القوم المقدس، والشخصيات مأخوذة من الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال والمخلوقات التى فوق البشر، وأن الآلهة هم العنصر السائد، والحوار يدور فى جمل مقتضبة، وأن الدراما تعلو على الغناء، وتدور الحوادث الدرامية المهمة على المسرح أمام النظارة مثل المبارزات، والحروب، والجثث ، وكان الرقص مشاركًا، ويقوم الممثلون الذين يلعبون أدوار الإله فى صورة حيوان فيلبسون وجوهًا مستعارة، ونشاهد أيضًا فى مسرحية (انتصار حورس) فى الرسوم المنقوشة على جدران معبد إدفو ـ والتى وضعت لتكون بمثابة إيضاحات مسرحية ـ آلهة برؤوس حيوانات يمثلون فى الواقع شخصيات فى المسرحية، كما تم العثور على وجوه مستعارة (لبنات آوى) وأسود حقيقية، وأن الوجوه المستعارة كانت تستعمل فى الاحتفالات الدينية الأخرى، وأن بعض الحيوانات المقدسة كانت تتقمصها بعض الآلهة، وكذلك بعض الطيور، وأن الحوادث المهمة مثل (موت أوزيريس) فى «الدراما المنفية» والموقعة التى نشبت بين حورس وست فى مسرحية «انتصار حورس» قد حدثت بالفعل فى الماء، لكننا لا نعلم ما إذا كان تمثيل «الدراما المنفية» فى مدن عدة يحدث فى وقت واحد أم فى أوقات متتابعة، إذ تمثل «انتصار حورس» و«الدراما المنفية» سنويًا. أما مسرحية التتويج، فلا ندرى إن كان يعاد تمثيلها أم لا. لكن يظهر جليًا أن الملك وأفراد أسرته كانوا يلعبون دورًا فى هذا التمثيل فى مسرحيتى «دراما التتويج» و «انتصار حورس». وتتعدد النصوص الدرامية التى تنتمى إلى المسرح الطقوسى الفرعونى وتتعدد مصادرها مثل (متون التوابيت)، (نصوص الأهرام)، (كتاب الموتى) وهو مصنف للسحر الجنائزى، (كتاب زيته)، (برديات الرامسيوم الدرامية) التى عثر عليها (كوبيل) فى حفائر الرامسيوم عام ١٨٩٦، وبردية (بريمنر رينـد) بالمتحف البريطانى ، وبرديات المتحف البريطانى ومتحف اللوفر، ولوحة (ميترنخ) فى بوهيميا التى تجسد إيزيس وعقاربها السبعة، واللوحات التى تصور الميلاد الملكى بمعبدى الدير البحرى والأقصر، و(نص شبكو) الذى قدم دليلاً نعرف منه أنه كانت ثمة كراسات خاصة بالمخرجين المسرحيين منذ الدولة القديمة تشرح بالتفصيل الخطوط الرئيسية للعمل الدرامى (السيناريو) فى شكل سرد الأحداث مع ملاحظات عليه وضعت إلى جوار موجزات الحوار للممثلين ـ حيث نجد نصوص «ميلاد حور وتآليهه»، «هزيمة أبوفيس الشاملة» ، «المعركة تحوتى ضد أبو فيس»، «حور وقد لدغه العقرب»، «إيزيس وعقاربها السبعة»، و«عودة سيث»، وهى النصوص التى كتب بعضها شعرًا وبعضها نثرًا، وجمع بعضها بين الشعر والنثر، وضم بعض كتاب هذا المسرح فى مسرحياتهم مناقشات وتأملات نظرية فى مسائل الدين كما فى خاتمة نص «معركة تحوتى ضد أبو فيس»، والبعض الآخر مستمد من المواد الأسطورية بمعنى أن أبطالها كانوا من الآلهة، ويستوحى بعضهم فى أعمالهم



المأثورات الشعبية، بل لم يتورعوا عن تجديد الأساطير، وذهبوا إلى حد تخيل أساطير جديدة مثل أسطورة عودة سيث، وهى مسرحية سياسية لاذعة، ومن متون التوابيت نجد نص «محن رسول حور » (١٠٧٠ كلمة). ومن الشعائر التى على جدران معبد إدفو منذ عهد بطليموس الحادى عشر نجد مسرحيتين «انتصار حورس على أفراس النهر»، و«معركة حورس وفرس النهر» (٦٧٠ كلمة). وقد تم اكتشاف (لوحة جنازية) فى إدفو عام ١٩٢٢. يرجع تاريخها إلى الألف الثانية قبل الميلاد . تبين لنا بوضوح أنه كان يوجد بمصر أشخاص يحترفون مهنة التمثيل، وكانوا يتجولون فى البلاد ويقومون بتمثيل أدوارهم، اثنان منهم كان يقوم أحدهما بدور الملك والآخر بدور الإله؛ إذ يقول كما تشير اللوحة الجنازية: «لقد رافقت سيدى فى جولاته دون أن أخفق فى الخطابة، ولقد جاوبت سيدى على كل خطبه.. فإذا كان هو إلهًا كنت انا ملكًا، وإذا كان يقتل كنت أحيى...». ولا شك أن هذا يدل ضمنًا على وجود مسرح ثابت أو جوال. ويقول (أتيين دريتون) فى كتابه (المسرح المصرى القديم - ترجمة: د. ثروت عكاشة - ص ٤٦ - هيئة الكتاب - مصر - الطبعة الثانية - ١٩٨٨) - (ولقد كان الممثلون المتجولون فى عهد الأسرة الثانية عشرة يقومون فى الميادين أو فى الدور كما هو اليوم، فيغنون ويرقصون، ويمثلون مسرحيات وفقًا لبرامج مرسومة لهم، والقرويون حولهم أيام الأعياد أو مع الأمسيات، ولم يكن لنا أن نتخيل هذا عند قدماء المصريين قبل أن نجد هذا الدليل بين أيدينا: إذ كنا أسرى ذلك الأثر العميق الذى خلفه الإغريق فى نفوسنا بدعوى أنهم خالقو المسرح على صورته هذه التى هو عليها. وهذا النص المنقوش على (لوحة إدفو) نص صريح فى دلالته على أن العرض المسرحى لم يكن مقصورًا على أداء قطعة موسيقية فحسب، وأنه كانت ثمة تعبيرات كثيرة أساسها المحاكاة، مما جعل البعض يعتقد أن المسرح المصرى القديم لم يكن قائمًا إلا على هذه المحاكاة، وما من شك فى أن الغناء المصحوب بالمحاكاة أو الحركات كان يشغل فى العروض المصرية القديمة المكان نفسه الذى يشغله فى العروض الحديثة. أما (المناظر) فى هذا المسرح القديم، فيبدو أنه كان يعتمد فى تمثيل مناظره على المناظر الخلفية الطبيعية لبحيرة المعبد. هذا بالإضافة إلى أننا نشاهد من القوائم والتفسيرات التى نجدها فى (مسرحية التتويج)، وفى رسوم (الدراما المنفية) أنهم كانوا يستعملون أمتعة أخرى لخلق جو المنظر الذى كانوا يريدون تمثيله. ونشير هنا إلى أن المؤلفين الإغريق قد أفادوا الكثير فى مسرحياتهم (مبنى ومعنى) من الطقوس الدينية التى كانت لكهنة مصر الأقدمين كما يقول (الاردبس نيقول) فى كتابه (المسرح فى العالم). ولقد كان هناك إلى جانب مسرحيات العقيدة الأوزيرية ذات الطابع الطقوسى البحت مسرحيات أخرى تعرض على الجمهور يقوم بالتمثيل فيها ممثلون ليسوا من رجال الدين، وهى وإن كانت هى الأخرى تستوحى الدين وتستملى الأساطير، غير أن أحداثها لم تكن خفية الرمز بل أقرب إلى الواقع والصق بالحقيقة، وأكثر صلة بالحياة، وكانت الآلهة فيها - على العكس من المسرحيات الدينية - تقوم بما يقوم به البشر ، وتتكلم كما يتكلمون، لذا (لم يبق ثمة شك فى وجود مسرح مصرى قديم «مستقل» ، تخالف مسرحياته المسرحيات الدينية المحجبة التى كان يحتفل بها فى المعابد والمخالفة لها، ولا تمت لها بصلة، وهو إن لم يخالفها موضوعًا فحسب فإنه يخالفها روحًا ونهجًا ومذهبًا) - كما يقول (دريتون) - المرجع السابق - ومثال على ذلك ما جاء فى (بردية برلين - رقم ١٤٢٥)



حيث يتم اختيار امراتين ممشوقتى القوام، وتجلسان على الأرض (قدام) البوابة الأولى للقاعة الواسعة (أوسخة) ٣ ـ ويكتب على منكب إحداهما (إيزيس) وعلى منكب الأخرى (نفتيس)، ويوضع فى اليد اليمنى لكلتيهما إبريق من القيشانى قد ملئ بالماء، كما يوضع فى اليد اليسرى لكلتيهما (أرغفة) خبز، وكذلك ما جاء فى (بردية المتحف البريطانى ١٠١٨٨) - ٤ حيث يتم اختيار فتاتين طاهرتى الجسد عذراوين قد حف شعر جسميهما وزين راسيهما بشعر مستعار (باروكة) وتمسك كلتاهما بدف فى يدها وقد كتب اسميهما على منكبيهما: الأولى (إيزيس) والأخرى (نفتيس) وتغنيان مقطوعات هذه الكراسة فى حضرة الإله. وكل ما فى هاتين النبذتين المهمتين لا يتفق وروح الطقوس الدينية، وكذلك الحال فى مضمون الأغانى التى تصاحب هذه العروض، فهذا العمل غير المألوف وهو كتابة اسم (إيزيس) و(نفتيس) عل منكبى ممثلتين لم تشترط النبذة المهمة جعلهما من المقصورات على خدمة المعبد كى يتبينهما النظارة فى يسر قد هون من العناية بالشعائر وشدد على التعبير عن طابع العرض المباشر المرئى ـ وقد يكون هذا عادة من عادات المسرح الشعبى، وكان هذا المسرح مختلفًا ومنسلخًا عن الأساطير الشعبية كما كان نفر من العصور الوسطى فى أوروبا يطرزون أسماءهم على ثيابهم.

وفى النهاية، نشير باختصار إلى الطابع الدرامى فى النص المصرى القديم ومعايير هذه النصوص الدرامية وخصائصها فنجد أن بها ثبتًا بأسماء الشخوص، ووصفًا للحدث المسرحى والإرشادات الخاصة بتحركات الممثلين، وأن الحوار ذا طبيعة درامية خالصة، فالشىء الذى ميز مصر القديمة بطابعها البارز فى كل المجالات هو أنها كانت تتحرك دائمًا داخل محيط من صيغ محددة دقيقة وتلتزم بقواعد النحو للتعبير عن الفكرة، وأن المصريين كانوا على وعى بالقيمة التربوية للمسرح بل فى توظيفه فى إثارة الجماهير ضد الغزاة المحتلين. أما موضوعات المسرحيات الطقوسية، فهى على سبيل المثال: ميلاد حورس وتأليهه، هزيمة أبو فيس = ست الشاملة، معركة تحوتى ضد ست (كمسرحية تاريخية)، حورس وقد لدغه العقرب، إيزيس وعقاربها السبعة (فكرة أخلاقية)، عودة ست (وهى مسرحية سياسية ذات صبغة لاذعة لا يمكن لأى رقابة فى العالم أن تسمح بمثلها فى أى بلد محتل فى عصرنا الحاضر).



تشكل صور الشخصية

سيميائية الشخصيات فى قصة «الصياد والعفريت» من ألف ليلة وليلة

حسناء سعادة

المدرسة العليا للاساتذة للآداب والعلوم الإنسانية،
بوزريعة، الجزائر

تشكل الشخصيات قاعدة هرم العمل الأدبى، وركنًا أساسيًا من أركانه، و**«كرد فعل ضد الخضوع لـ «الشخصية» التى تشكل قاعدة نهاية القرن ١٩»**[١] عانت من قلة اهتمام النقاد، وفقدت فى ظل السرديات الحديثة اسمها القديم، واستعيض عنها بمسميات مستمدة من أدوارها ووظائفها ضمن النص السردى على غرار **«العامل، الممثل، الذات، المرسل، المرسل إليه، المساعد، المعارض...»**.

واختلفت زاوية النظر إليها ومنهج دراستها، فنجدها فى زوايا متعددة من السيميائيات السردية، فنلمحها فى المستوى السطحى عبر الذوات والبرامج السردية، ثم تطل علينا من ثنايا «المكون الخطابى» المهتم بمضامين النص و**«يقوم على نفس عناصر التحليل السردى لكنه يهتم بما تركته هذه العملية الأولى جانبًا»**[٢]، ومن ذلك استخراج الأنظمة الصورية الموزعة على جوانب النص ومساحته، أو ما يسمى بـ **«الصور»** التى تقربنا من مضامين النص؛ **لأنها «نظام من وحدات المضمون»**[٣]؛ وعرفها السيميائيون بالقول: **«نسمى صورًا هذه الوحدات من المضمون التى تقوم بتاهيل وبطريقة ما إلباس الأدوار العاملية والوظائف التى يؤدونها»**[٤]. ويؤدى تجمع هذه الصور بعضها ببعض إلى تشكل النص، مما جعله يشبه بالنسيج المركب من نسج مجموعة من الخيوط، هذه الخيوط هنا هى الصور[٥]، وكما قال عنها غريماس: **«هذه الصور ليست اشياء منغلقة على نفسها لكنها تمدد فى كل لحظة مساراتها السيميمية بالالتقاء والتعلق بصور مجاورة»**[٦] وهى ما يطلق عليه سيميائيًا تسمية **«المسارات الصورية»**.

(١) تزفيطان تودوروف: **«مفاهيم سردية»** ترجمة: عبد الرحمان مزيان. منشورات الاختلاف. الطبعة الأولى ٢٠٠٥. الجزائر ص ٧١.

(٢) "le travail de l'analyse discursive s'opère sur les mêmes éléments que l'analyse narrative, mais reprend ce que cette première opération avait laissé de coté".. groupe d'entre verne. "ANALYSE SEMIOTIQUE DES TEXTES". les éditions toubini Paris 1987. P 89.

(٣) "une organisation des unités du contenu" ibid. P 89.

(٤) "On nomme figures ces unités du contenu qui servent à qualifier, en quelque sorte à habiller , les rôles actantiels et les fonctions qu'ils remplissent" Ibid P 89.

(٥) راجع: **المرجع السابق**. ص ٩٢.

(٦) "ces figures ne sont pas des objet fermés sur eux-mêmes , mais qu'elles prolongent à tout instant

leur parcours sémémiques en rencontrant et en accrochant d'autres figures apparentées". Greimas. "DU SENS II" essais sémiotiques" édition de seuil Paris 1983. P 59.

(٧) راجع: **قاموس غريماس وكورتيس الموحد**. ص ١٤٥.

يتكون النص من تتابع عدة مسارات صورية مختلفة، تأتى بدورها من تسلسل الصور المرتبطة بمادة معينة، والقائمة على اشتراك هذه الصور فى عالم ثقافى محدد(٧). وهو ما يحصر فى ثلاثة عوالم أساسية: المكان، الزمان، وأهمها الشخصيات، فكيف برزت لنا الشخصيات الألفليلية فى قصة الصياد والعفريت؟

تعد قصة الصياد والعفريت واحدة من قصص الليالى المشابهة فى بنيتها العامة للقصة الإطار، بسبب تفرعها إلى قصص عديدة، بلغت فى مجموعها ست قصص. يضطلع بعملية السرد فى كل واحدة راو مختلف، فيتعدد الرواة والمروى لهم بتعدد القصص، لتبرز لنا أول أدوار شخصيات القصة وأهم وظائفها المتمثلة فى اضطلاعهم بعملية السرد، واحتلالهم لمركزى السارد والمسرود له، فكلا من الصياد والعفريت، الشخصيتين الأساسيتين فى القصة كما سنرى، قاما بالعمليتين معًا، مما يميزهما عن بقية شخصيات القصة (باستثناء الملك الشاب الذى يروى قصته للسلطان).

ويمكننا إجراء ترسيمة للعلاقات المتبادلة بين مختلف أطراف فعل الرواية، والتى نحدد فيها مجموع القصص الست بما فيها القصة الإطار والقصص المتضمنة فيها، فنحصل على:



فئة الراوى	فئة المروى (الحكاية)	فئة المروى له
شهرزاد تروى حكاية «الصياد والعفريت»	تضم ست حكايات وهى: ـ الحكاية الإطار «الصياد والعفريت». ـ قصة العفريت مع النبى سليمان. ـ قصة الملك يونان والحكيم روبان. ـ قصة الملك السندباد. ـ قصة الأمير والوزير. ـ قصة المدينة المسحورة.	شهريار
العفريت يروى	حكايته مع النبى سليمان	الصياد
الصياد يروى	حكاية الملك يونان والحكيم روبان	العفريت
الملك يونان يروى	حكاية الملك السندباد	الوزير ثم العفريت
الوزير يروى	حكاية الأمير والوزير	الملك ثم العفريت

سنهتم من بين هذه القصص بالقصة الإطار، التى يعتبر الصياد شخصية فاعلة فيها؛ وتضم بطبيعة الحال قصة العفريت، الشخصية الرئيسية الثانية بعد الصياد، باعتباره معارضًا له أولاً عندما عزم على قتله، ومانحًا ثانيًا حين دله على البركة المسحورة، فكان ذلك سببًا لخلاص أهل الجزائر السود وملكهم من سحر الزوجة الخائنة. ويمتد نطاق الدراسة حتى يضم قصة المدينة المسحورة، لأن الصياد هو من دل السلطان عليها فحررها من ذلك السحر، ليكون ذلك كله سببًا فى إسعاده «**فصار أغنى أهل الزمان وبناته زوجات الملوك**»(٨).

(٨) **ألف ليلة وليلة**: المجلد الأول. ص ٣٣.

يجدر بنا البدء بتقسيم القصة إلى مقاطع أساسية تسهل لنا عملية الدراسة، وتعيننا على فهم تموقعات شخصياتها فى صلب القصة. وهى الطريقة التى نادى بها

عبد الحميد بورايو حين قال: **«لا شك أن استخدام نموذج قاعدى وحيد بغرض تقطيع الخطابات موضوع الدراسة إلى مقاطع يمثل شرطًا لازمًا لتحليل مقارن متجانس، يحافظ على طبيعة التكوين ومظهر الانسجام وسياق التطور فى المادة الخاضعة للنمذجة. تكشف مثل هذه النمذجة عن تنوعات شكلية فرعية، وتساعد على المقارنة بينها، وعلى إبراز الخصوصيات البنيوية»**(٩). تقسم قصة «الصياد والعفريت» إلى أربعة مقاطع، تسبقها وضعية افتتاحية وتعقبها وضعية ختامية.

الافتتاحية: من بداية القصة إلى قول شهرزاد **«يرمى شبكته كل يوم أربع مرات لا غير»** تقدم لنا الحالة الاجتماعية للصياد، فهو شيخ فقير يعول أسرة مكونة من ثلاثة أولاد وأمهم، ويسعى لتوفير لقمة العيش لهم بمشقة بالغة.

المقطع الأول: من **«ثم إنه خرج يومًا من الأيام»**... إلى... **«فرح وقال هذا أبيعه فى سوق النحاس فإنه يساوى عشرة دنانير ذهبًا»** ويمكن أن نعنونه بـ: **«العثور على القمقم النحاسى»**.

المقطع الثانى: من **«ثم إنه حركه فوجده ثقيلاً»**... إلى... **«واقول له هنا عفريت وكل من اطلعه بيبن له انواع الموت ويخيره بينها»** ويدرج تحت عنوان **«معركة الصياد مع العفريت المارق»**.

المقطع الثالث: من **«فلما سمع العفريت كلام الصياد»**... إلى... **«وتوجه إلى منزله لزوجته وهو فرحان مسرور ثم اشترى لعياله ما يحتاجون إليه»** ونطلق عليه عنوان **«مكافاة الجنى للصياد»**.

المقطع الرابع: من **«هذا ما كان من امر الصياد (واما) ما كان من امر الجارية»**... إلى... **«فقبل الوزير يديه وسافر»** ونطلق عليه عنوان **«قصة المدينة المسحورة»**.

الوضعية الختامية: تمثلها جملة واحدة هى قول شهرزاد: **«واما الصياد فإنه قد صار اغنى أهل الزمان وبناته زوجات الملوك»**(١٠).

فما أهم شخصيات قصة الصياد والعفريت؟ وما الأدوار التى اضطلعت بها كل واحدة منها لبناء أحداثها؟ وكيف رسمت؟ ثم ما أهم الصور التى ظهرت على أساسها ؟ وما أبرز الفروقات الموجودة بينها؟ وأخيرًا كيف نميز بين الشخصيات المحورية الأساسية وبين الشخصيات الثانوية الهامشية؟ هذا ما سننبرى للإجابة عنه ملتزمين بالتقسيم المقطعى المحدد أعلاه.

الافتتاحية

سنغض النظر، فى هذا القسم، عن شخصيتى شهرزاد الساردة للقصة دفعًا للموت، وشهريار المسرود له المؤجل للقتل، اللتين لم توصفا أكثر من كونهما: ملك متعطش للدماء محب للقصص، وزوجته المتسلحة بمعرفة عدد كبير منها، وهما شخصيتان متواجدتان فى جميع قصص الكتاب، حين تقترح الملكة سرد قصة، ويتطلع زوجها لسماعها.

(٩) عبد الحميد بورايو: **«التحليل السيميائى للخطاب السردى»**، دراسة لحكايات من الف ليلة وليلة وكليلة ودمنة. منشورات مخبر. **«عادات واشكال التعبير الشعبى بالجزائر»**. دار الغرب للنشر والتوزيع. الجزائر. وهران. بدون تاريخ. ص ٦.



(١٠) **الف ليلة وليلة:** المجلد الأول. قصة الصياد والعفريت. ص ٣٣.



نعثر فى قصتنا هاته على شخصية واحدة فقط هى شخصية الصياد، الذى أفاضت الساردة فى ذكر عدد من صفاته الجسمانية، ووضعيته الحياتية، وهو ما يستشف عبر مجموعة من الصور تحصر فى الجدول التالى:

الشخصية	ص ١	ص ٢	ص ٣	ص ٤	ص ٥
الصياد	رجل	طاعن فى السن	لـه زوجـة وثلاثة اولاد	فقير الحال	يرمى شبكته كل يوم اربع مرات

تحيل الصورتان الأولى والثانية، إضافة إلى الصورة الأخيرة، إلى حالته الجسمانية، فهو ذكر فى سن متقدم، لا يقدر على رمى شباكه، بسبب شيخوخته، أكثر من أربع مرات كل يوم. بينما تنبئ الصورتان الثالثة والرابعة عن وضعيته الاجتماعية، بكونه فقيراً لا يملك مالاً، إضافة إلى مسئوليته عن إعالة أسرة متوسطة العدد، مكونة من خمسة أفراد فى المجموع، وهما (صورتا فقير/ طاعن فى السن) «**أكثر ارتباطًا لمتلقى الملفوظ لهم صفة «موضوعية»، يحدثون لدى المتلفظ وجهة نظر تتحدد بملاحظة «موضوعية» المتلفظ به**»(١١)، فتتحدد وجهة نظرنا إزاء هذه الشخصية عن طريق هاتين الصورتين الموضوعيتين لها.

يرى شرف الدين ماجدولين أن «**الصور الحكائية نتاج لقدرة الأسلوب السردى على تشغيل سماته ومكوناته الجمالية (من وصف وإيقاع وتمديد وتوتير وتكثيف ورمز..) بالقدر الذى تسمح به لغته التصويرية، وفق قوانين النوع المخصوص، وبالخضوع لحدود الدينامية النصية الفريدة**»(١٢)، سمحت اللغة التصويرية لحكاية «**الصياد والعفريت**» فى تشكيل صور متعددة لشخصياتها، وأهمها الصياد، لتشترك هذه الصور جميعًا لتقديم مجال تصويرى واحد، يحيل على البؤس وتردى الأوضاع المعيشية، لتقدم لنا شخصية الصياد فى هذا القسم على أنه شيخ متهالك أعيته السنون، ولا يزال يكد ويتعب لتأمين قوت أربعة أفواه جائعة، تنتظر أن يطعمها ويوفر لها ما تسد به الرمق.

(١١) ".. sont plus liés aux acteurs de l'énoncé. ils ont un caractére "objectif" : ils produisent chez L'énonciataire un point de vue qui s'identifie à L'observation "objective" de L'énonciateur". Gharrafi miloud. "Approche sémiotique d'un conte des mille et une nuits le pécheur et l'ifrit". Mémoire de DEA. Université de paris 3 La Sorbonne nouvelle. Paris 1991. p 58.

(١٢) شرف الدين ماجدولين: "**بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي**". المركز الثقافى العربى. الدار البيضاء. المغرب. الطبعة الأولى ٢٠٠١. ص ٦٤.

المقطع الأول

اكتسبت فيه الشخصية الرئيسية صفات إضافية، تتجلى فى معرفتها الكاملة لفنون الصيد وكيفيته، تدلنا على ذلك قائمة طويلة من الأفعال التى كانت تقوم بها فى كل مرة ترمى فيها الشبكة، مؤمنة إيمانًا عميقًا بالله تعالى، متوكلة عليه فى قضاء أمورها. وقدمت لنا صورة أدق للصياد، تتعرض، فى هذه المرة، لنواح خلقية ومعنوية من تركيب شخصيته، لتضاف إلى الصور الجسمانية والاجتماعية التى وردت فى القسم السابق، و«**الصورة المفردة قد تظل ناقصة ما لم تقرن إلى صورة أخرى، وأن الصورة النهائية ليست فى إحداهما، وليست فى مجموعهما، بل فى شىء ثالث لا نقول إنه يتولد منهما، بل يتولد بينهما**»(١٣)، لذا كانت صورة الصياد، المقدمة عنه فى الافتتاحية، ناقصة، وبجمعها مع الصور الإضافية، التى أضفيت عليه فى هذا المقطع، تولدت بينهما صورته النهائية بكل صفاتها، والتى ستتطور من مقطع لآخر، حتى تصل إلى شكلها النهائى. و يعبر عن صور الصياد الجدول التالى:

(١٣) شرف الدين ماجدولين: "**بيان شهرزاد**". ص ١١٥.

الشخصية	ص ١	ص ٢	ص ٣	ص ٤	ص ٥	ص ٦	ص ٧
الصياد	المعرفة بفنون الصيد	الحزن	الأسف	الإيمان بالله	العلم بالأشعار وإنشادها	الفرح	المعرفة بثمن القمقم

كان الصياد متمكنًا من الصيد ملمًا بطريقته، تجلى حزنه وأسفه حين لم يعثر على شيء ذى بال فى شبكته فى المرتين الأولى والثانية، لكنه بقى رغم ذلك مؤمنًا بقضاء الله، ويبرز لنا ذلك من حوقلته(١٤) بعد المرة الأولى، واستغفاره بعد الثانية، ودعائه عن طريق التلميح فى الرابعة، إذ أنه لم يدع الله ليرزقه صراحة، بل ضمن ذلك من خلال إشارته بأنه لا يرمى شبكته أكثر من أربع مرات، وقد سبق وأن فعل ذلك ثلاث مرات، وفى ذلك إيهام بأنه ينتظر أن يكون رزق عياله فى هذه المرة الأخيرة، و إلا عاد إليهم خالى الوفاض ولم يجد ما يطعمهم إياه، ثم رمى شبكته بعد أن سمى الله، واصطاد فى هذه المرة، نتيجة توكله على الله، قمقمًا نحاسيًا، لتبرز لنا صفة جديدة للصياد هى معرفته ثمن ما اصطاد، وبالتالى فرحه به. دون أن ننسى صفة أخرى للصياد هى اهتمامه بالشعر وتعلمه، رغم ظروفه القاسية، و يتضح ذلك من خلال إنشاده الشعر، مستدلاً به على كل موقف يمر به.

(١٤) الحوقلة: هى قوله لا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم.

ازدادت الصور المشكلة للصياد بسبع صور إضافية، ليتعمق إدراكنا للمجال التصويرى لهذه الشخصية المؤمنة، الراضية بقضاء الله، العارفة بخبايا الصيد. وبعد أن أحالنا المجال التصويرى، فى القسم السابق، على البؤس وتردى الأوضاع، ينبهنا فى هذا المقطع على وجوب الصبر والتفاؤل والتوكل على الله لتحقيق الآمال؛ ليبرز لنا الصياد بصورة الرجل المؤمن الصابر، رغم صعوبة الظروف المحيطة به.

المقطع الثانى

الصياد

يتواصل بناء شخصية الصياد، من خلال هذا المقطع، لتصل إلى أوج تطورها، فتجيء متحلية بجميع الصفات التى ستبقى ملازمة لها فى بقية القصة، إذ تتسم بالفضول «**حركه فوجده ثقيلاً فقال لا بد ان افتحه وانظر ما فيه**»، والطمع «**وادخره فى الخرج ثم ابيعه فى سوق النحاس**»، والخوف «**ارتعدت فرائصه وتشبكت أسنانه ونشف ريقه وعمى عن طريقه**»، والمعرفة «**أتقول سليمان نبى الله وسليمان مات من مدة الف وثمانمائة عام**»، والتطلع «**بماذا تبشرنى**»، «**ما قصتك وما حديثك**»، وحب الاستفسار «**اى شيء يوجب قتلى**» «**وما ذنبى حتى يكون هذا جزائى منك**»، والتعجل «**قل واوجز فى الكلام فإن روحى وصلت إلى قدمى**»، والتعجب «**يا للعجب انا ما جئت اخلصك إلا فى هذه الأيام**»، والرجاء والوعد «**اعف عن قتلى يعف الله عنك**»، والوعيد «**يسلط الله عليك من يهلكك**» العقل والحيلة «**قد اعطانى الله عقلاً كاملاً**»، والاستدراج «**كيف كنت فى هذا القمقم**»، السرعة فى الفعل «**أسرع واخذ السدادة الرصاص وسد بها فم القمقم**»، والتهديد «**تمن على اى موتة تموتها**». تضاف جميع هذه الصور لترتبط بشخصية الصياد، الذى يصبح موصوفًا من خلال ست وعشرين صورة، على امتداد الأقسام الثلاثة السابقة، نوجزها من خلال الجدول :



الصور المقطع	ص ١	ص ٢	ص ٣	ص ٤	ص ٥	ص ٦	ص ٧	ص ٨	ص ٩	ص ١٠	ص ١١	ص١٢	ص١٣	ص١٤
الانتاجية	رجل	طاعن السن	له عائلة	فقير	يرمى شباكه ٤ مرات									
المقطع ١	المعرفة بفنون الصيد	الحزن	الأسف	الإيمان بالله	العلم بالأشعار	الفرح	المعرفة بثمن القمقم							
المقطع ٢	الفضول	الطمع	الخوف	المعرفة	التطلع	حب الاستفسار	التعجل	التعجب	الرجاء والوعد	الوعيد	العقل والحيلة	الاستدراج	السرعة فى الفعل	التهديد



تنتقص من فضائله صفتان سلبيتان هما الطمع والتهديد، أما الأولى فقد تطهر من سلبيتها حين هددت حياته وكان قريبًا من فقدها. والصورة الثانية، وإن بدت سلبية فى ظاهرها إلا أن الظروف هى التى دفعته لذلك ليضمن حياته، ولن يقوى على تنفيذ تهديده. أما باقى الصفات فهى من طبيعة النفس البشرية التى تعتريها دائمًا حالات الحزن والفرح، الأسف والخوف، وغيرها. وتبقى ثلاث صفات تدل على سمو شخصيته، هى: المعرفة، وتمتعه بالعقل والحيلة، وامتيازه بالسرعة فى الفعل، وهى الصفات التى استطاع بموجبها أن يحمى حياته، وينقذ نفسه من تهديدات عدوه.

سيبقى الصياد محافظًا على هذه الصفات، بعد أن اكتمل بناء شخصيته، ووصلت أوج تطورها. و تضافرت كل الصور المستخرجة أعلاه، لتشكل لنا المجال الصورى النهائى للذات الفاعلة (الصياد)، الممثل فى التعقل والحكمة والإيمان بالله، وليعطى لنا نموذجًا للشخصية البشرية العاقلة الخيرة.

العفريت

يؤدى ظهور اسم الجنى **«صخر»** إلى قصة جديدة هى قصته مع سليمان. يقول تودوروف: **«ظهور اسم يثير مباشرة اقتراحًا موازيًا للذى نروى قصته، لكن بما أن هذا الاقتراح الثانى يحمل هو ايضًا اسمًا يتطلب بدوره اقتراحًا موازيًا وهكذا دواليك»**(١٥)؛ تذكر شهرزاد اسم **«صياد»** (الذى يشكل علمًا دالا على الحرفة)، وتشرع فى رواية قصته، وما إن يظهر اسم العفريت صخر حتى تبدأ قصة جديدة هى قصته مع سليمان. ثم يشير الصياد إلى قصة الوزير يونان والحكيم روبان ويضطر لقصها.. وهكذا تتفرع القصص المتضمنة مع كل ظهور لشخصية جديدة. ولعل الاستثناء الوحيد فى قصتنا يتمثل فى تلميح الجنى إلى قصة **«امامة وعاتكة»** ثم لا يرويها، ليبقيا الاسمين الوحيدين اللذين برزا دون قصة مصاحبة لهما. **«والعفريت فى الذهنية الشعبية يمثل القوة والسرعة والبطش والعتو، والقدرة على إنجاز كل شىء فى لحظة واحدة»**(١٦)، لكن قلما يتصور قاص الف ليلة وليلة الجن **«أكثر من اشخاص عاديين لذلك اصبح كل ما يروى عنهم يتغذى من هذا النبع اهم غذاء»**(١٧). ظهر فى هذا المقطع لأول مرة، ووصف بالضخامة وهول المنظر، إلا أن حجمه لم ينجه من عقاب سليمان، فخرج بعد الف وثمانمائة سنة خائفًا خاضعًا متذللاً، خشية أن يكون أمام النبى، بعد أن قضى ثمانية عشر قرنًا مسجونًا فى قمقم نحاسى بناء على اوامر النبى سليمان،

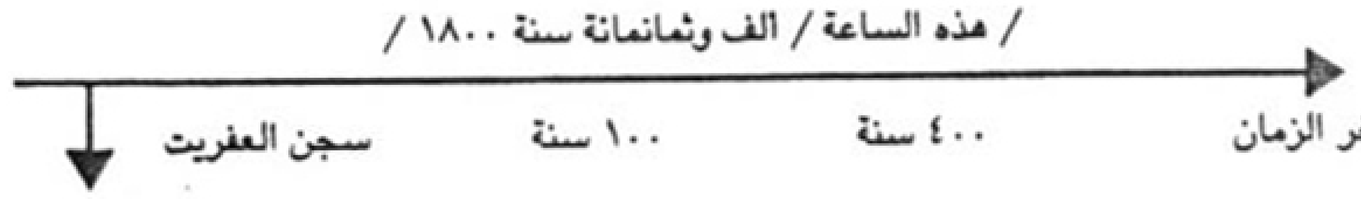
(١٥) "L'apparition d'un nom provoque immédiatement une proposition subordonnée qui, pour ainsi dire, en raconte l'histoire; mais comme cette deuxième proposition contient elle aussi un nom, elle demande à son tour une proposition subordonnée, et ainsi de suite". Tzvetan Todorov. "les hommes récits : les mille et une nuits". in "poétique de la prose". édition du seuil paris 1971, 1978. P 38.

(١٦) عبد الملك مرتاض: **«الف ليلة وليلة. تحليل سيميائى تفكيكى لحكاية حمال بغداد»**. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ١٩٩٣. ص ٦١.

(١٧) سهير القلماوى: **«الف ليلة وليلة»** تقديم الدكتور طه حسين. دار المعارف بمصر. بدون تاريخ. ص ٨١.



وكان بين الفترة والأخرى يجرى تعاقدات ضمنية مع نفسه، متمنيًا الخروج من سجنه حتى جاء الصياد وخلصه، ويمكننا تمثيل الخط الزمنى الوارد فى هذا المقطع كالآتى:



كان من حظ الصياد أنه خلص العفريت عند آخر وأسوأ تعاقد ينجزه، حين قرر أن يقتل من ينقذه، ويخيره فى كيفية الموت، لتتجلى حقيقة السجين (الجنى)، متجبرًا، طاغيًا، يهدد حياة الآمنين ويروع اطمئنانهم، مع قلة فى العقل وسهولة الانخداع، فتمكن الصياد من خداعه بسهولة وأعاده إلى سجنه مجددًا. ونجمل الصور المسندة لشخصية العفريت من خلال الجدول التالى:

	ص ١	ص ٢	ص ٣	ص ٤	ص ٥	ص ٦	ص ٧
بحضور سليمان	الخضوع لسليمان بعد ان ذاق مرارة الحبس	مارق	العصيان	التذلل	إبـــاء الطاعة	اضطرب وامتز لما سمع ذكر الاسم الأعظم	
مع غيره	رأسه فى السحاب ورجلاه فى التراب	تهديد الصياد بالقتل	إجراء تعاقدات بمفرده	الغضب	التصميم	المكر والخبث	سهولة الانخداع

عصى صخر الجنى سليمان، وأبى الدخول تحت طاعته، لكنه عندما أحضر أمامه ذليلاً، وسجن فى القمقم، أدرك صدق نبوته فشهد بها بمجرد خروجه من الحبس، كما اضطرب عند سماع الاسم الأعظم، الذى كان يستعمله سليمان لإخضاعهم، فسمح للصياد أن يسأله عما يريد. سعى للخروج من القمقم فأجرى تعاقدات دون حضور طرفها الثانى، فشل اثنان منها، القائمان على الخير (إغناء مخلصه أو قضاء ثلاث حاجات له)، ونجح الثالث القائم على الشر (قتل مخلصه)، بعد أن قيض الله له الصياد ليفك سجنه، لكن إصراره على تنفيذ هذا التعاقد الأخير ـ دون قبول الطرف الثانى (الصياد) له ـ أدى إلى فشله فى الحفاظ على حريته، وانخداعه بحيلة منقذه فعاد للقمقم مجددًا. ونشير أن صفته الأولى، الدالة على الضخامة وهول المنظر، صفة ثابتة له سواء أكان أمام سليمان أم بحضور غيره، لكننا ذكرناها فى الخانة الثانية، لأنها أول صفة ذكرت له بعد أن أخرجه الصياد، وكذلك صفة التصميم التى لمحناها أول الأمر حين رفض الخضوع تحت طاعة سليمان، وصمم على عصيانه رغم أنه كان فى موقف الذليل، لكنها تجلت أكثر من خلال علاقته بالصياد، فصمم على قتله، رغم الوعد والوعيد والرجاء، فذكرناها فى الخانة الثانية.

ينحصر المجال الصورى لشخصية العفريت ككل ـ والممثل للعنصر الخارق فى هذا المقطع، والذى لا تستوعب الصور العجائبية بمعزل عنه[١٨] ـ فى كلمتين: الخضوع والتجبر، الخضوع لمن هو أقوى منه (سليمان)، والتجبر على من هو دونه (الصياد). ليمثل النموذج الأوفى للشر والمكر والخبث فى أجلى صورهم.

(١٨) انظر: شرف الدين ماجدولين: **«بيان شهرزاد»**، ص ٣٢٨.

تشكل شخصيتا الصياد والعفريت من خلال هذا المقطع نموذجًا متكاملاً لصراع الخير والشر، وانتصار العقل والحيلة على المكر والخبث، وبالتالى فوز الإنسان الضعيف، الممثل للخير، على العفريت القوى، الممثل للشر، ليتغلب مبدأ الخير على الشر، وحكم العقل على حكم المكر، ورأى الإنسان على رأى العفريت، الثنائيات التى تحدث عنها ماجدولين حين قال: **«والصور الحكائية العجيبة تمثيل بالوصف والسرد معًا، فصاراه تشخيص قدرة الأبطال الهائلة على الفعل، لذا فإن تنويعات هذه الصور يلونها الحدث والموقف العجيبان. كما أن لها سمت البرهان من حيث مسعاها الدائب إلى التراتب الدرامى، كيما تفضى فى النهاية إلى تغليب حكم على حكم، أو رأى على رأى، أو مبدأ على مبدأ»**[١٩]. ولا نظن أن الصورة العجيبة التى ظهر بها العفريت للصياد أول مرة توازيها صورة أخرى فى القصة، سوى الصورة الممثلة لتغلب الإنسان الضعيف على العفريت القوى بواسطة العقل، ليكون الصياد هو بطل القصة؛ إذ عرف كيف يعوض نقصه الجسمانى عن طريق استخدام مؤهلاته الفكرية. وسنكتفى الآن بإبراز أهم الفروق الجوهرية بين هاتين الشخصيتين والتى نلخصها فى الجدول التالى:

(١٩) شرف الدين ماجدولين: **«بيان شهرزاد»**، ص ٦٦.

العلل الدالى / الشخصية	الجنس	الأصل الجغرافى	المعتقد	المال	الأعوان	درجة الظهور وكيفيته	الثبات والتحول
الصياد	بشر	الأرض	الإيمان	فقير بنقوده لكنه غنى بعقله وحيلته	العقل والحيلة والمعرفة	يظهر عبر كامل المقطع السردى ولايغيب إلا عندما يروى العفريت قصته مع سليمان	مؤمن بالله تعالى ثابت على عقيدته ودينه
العفريت	مارد	كان مسجونًا فى قمقم ثم اطلق	رفض الإيمان بسليمان	قوى بتجبره ومكره	التضخيم والمكر والخبث وضخامة الجثة	يظهر فى المقطع بأكمله سواء حاضرًا بشخصه أو مسجونًا مهددًا فى نفسه	رفض الإيمان بسليمان لكنه تنازل عن ذلك حين ذاق مرارة السجن واعلن خضوعه، فهو إيمان خوف فقط لا إيمان تبصر وثبات



يوضح لنا هذا الجدول أهم الفروق الجوهرية بين شخصيتى الصياد والعفريت، هذه الفروق التى مكنت لكل واحدة منها أن تقوم بدورها المسند إليها، محاولة استخدام كل ميزاتها وصفاتها لتحقيق مبتغاها، لكنه لا يقدم لنا شيئًا عن مصائر الأمور ونتيجة الصراع بين الشخصيتين، هذا الصراع **«الذى يحفز اهتمام القارئ ويثير تعاطفه مع الناس الذين يواجهون قوى غير مفهومة»**[٢٠] فنتعاطف مع الصياد حين يواجه العفريت، الذى خرج أمامه بغتة، وعلى حين غرة، مما دفع هرون إلى القول: **«نحن نرى رجالا ونساء يمتلكون مواصفات تكسبنا إليهم، وهم يتعرضون إلى تاثير قوى ومخلوقات لا نستوعب الدوافع والظروف التى تفسر طبيعتها او شرها، قوتها او ضعفها، رعايتها او إهمالها»**[٢١]، وإن كنا ندرك تمامًا الملابسات التى أدت بالعفريت لسلوك ذلك المسلك، فخوفه من السجن ورغبته فى تحقيق تعاقده دفعا به لمحاولة قتل الصياد، بدليل اعتذاره فى المقطع الثالث.

(٢٠) محسن جاسم الموسوى: **«الف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى - الوقوع فى دائرة السحر»**، منشورات مركز الإنماء القومى. بيروت. الطبعة الثانية. ١٩٨٦. ص ٤٧.

(٢١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نلحق الجدول السابق بجدول ثان، نبرز من خلاله النتيجة التى توصل إليها كل من الصياد والعفريت، وكيف تم لهما ذلك:

الوظيفة / الشخصية	تلقى مساعدة	تعاقد	قبول عقد	تلقى معلومات	انتصار
الصياد	–			–	–
العفريت	–	–	–	–	

تلقى الصياد مساعدة تنقذه من خطر العفريت، متمثلة فى تمتعه بالعقل والحيلة، بينما كان العفريت يعتمد على ضخامته، وهول منظره ليرهب الصياد وينفذ إرادته، وقد تعاقد مع نفسه، حين قال إنه سيقتل من يخلصه ويمنيه كيف يموت، فى غياب الصياد ـ الطرف الثانى الذى لم يكن عالمًا بهذا التعاقد ولا موافقًا عليه ـ وقد تلقى كلاهما معلومات مع اختلاف مصدرها، فعرف الصياد قصة الجنى، التى دفعته لهذا الامتنان الغريب، كما عرف العفريت أن سليمان، الذى سجنه فى القمقم، لم يعد موجودًا، فتأكدت نوازعه وتحررت رغباته، وأخيرًا انتصر الصياد، فنجح فى الحفاظ على حياته، حين قضى على تهديد المارد عندما أعاده إلى قمقمه ذليلاً. وهكذا «**كلما كانت شخصيات الليالى محرومة من الحرية، بعكس المنفى الاضطرارى المؤقت.. كلما كان ابتكارهم كانه حرر من عقاله**»(٢٢)، دفع السجن العفريت إلى أن يبتكر أصنافًا مختلفةً لمكافأة منقذه، لعل أغربها هو ذلك المتمثل فى تخيير مخلصه بين أنواع الموت، وحين فقد الحرية، مجددًا، راح يفكر فى أساليب أخرى يقنع بها الصياد حتى يعفو عنه ويطلقه، أهمها اقتراحه أن يحكى له قصة «**أمامة وعاتكة**» معتقدًا أن القص سينجيه ويحرره، ناسيًا أن الرغبة فى سماع القصة هى التى أدت بالصياد إلى تلك الحال من الخوف، ولن يرضى بتكرار الحادثة.

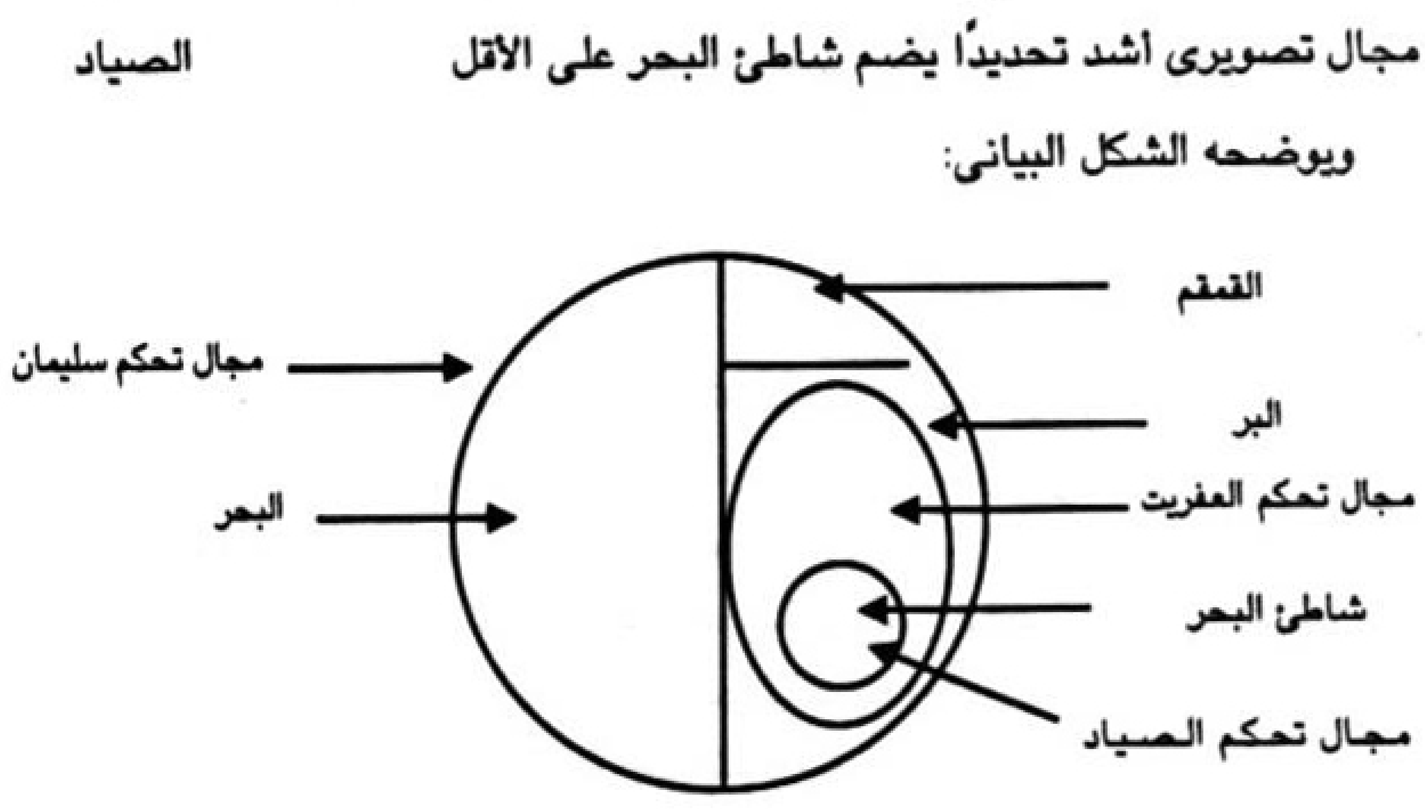
نختم بالاشارة إلى أن لكل واحدة من هاتين الشخصيتين إطارًا مكانيًا تعيش ضمنه ولا تتعداه، ولكل منها مجال تصويرى خاص:

مجال تصويرى متسع عظيم الأرجاء يشمل البر والبحر — سليمان

مجال تصويرى أقل تحديدًا يشمل الأرض ولا يتعداها إلى البحر — العفريت

مجال تصويرى أشد تحديدًا يضم شاطئ البحر على الأقل — الصياد

ويوضحه الشكل البيانى:



(٢٢) ".. plus les personnages des Nuits sont privés de liberté, ou contraints à un exil forcé et temporaire ... plus leur créativité se trouve comme libérée de ses entraves ". Malek Chebel. "Psychanalyse des mille et une nuits" petite bibliothèque payot Code Seuil Paris 2002. P 350.



يمكننا هذا الشكل من تحديد درجة عظمة كل شخصية وتطورها من خلال اتساع المجال التصويرى للمكان الذى تبسط سيطرتها عليه، فالنبى سليمان بسط ملكه على البر والبحر فخضع له الجميع بمن فيهم العفريت الذى ظل طيلة ثمانية عشر قرنًا حبيسًا ضمن إطار ضيق، ودون اتصال بالعالم الخارجى، لكنه بعد أن أطلق سراحه اتسع مجال تحكمه إلى البر بأسره، بعيدًا عن الماء الذى ظل يمثل بالنسبة له مكان الحبس والانعزالية، بخلاف الصياد الذى لا يتجاوز شاطئ البحر.

المقطع الثالث

الصياد

انتفت عن الصياد حالة الخوف والفزع، اللذين عانى منهما فى المقطع السابق، ليحل محلهما السرور بالنجاة، والفرح بتأمين قوت عياله، ولم يكتسب فى هذا المقطع صورًا جديدة، فقد سبق وصور فرحه حين اصطاد القمقم أول مرة وقرر بيعه، وبقى محافظًا على إيمانه، فأخذ على العفريت العهد والميثاق كى لا يغدر به، وذكره بآية قرآنية ليضمن وفاءه، وعاد لكى يزاول مهنته السابقة، لكن هذه المرة فى بركة ماء، وليس فى بحر كما كان يفعل، مع اختلاف الدوافع: ففى المقطعين السابقين كان يصطاد لتأمين رزق أسرته، أما الآن فهو يصطاد استجابة لإرادة العفريت، وهذه صورة جديدة للصياد تتمثل فى طيبته وسهولة تصديقه للآخرين، حين انصاع للعفريت وصدق وعوده فأطلقه للمرة الثانية، إضافة إلى الاستماع للنصيحة، فنفذ نصيحة المارد وقدم محصول صيده من البركة للسلطان، ولعل الصورة الأخيرة، المضافة له فى هذا المقطع، هى حبه الشديد لبيته وأسرته، فما إن أخذ جائزة السلطان حتى توجه لمنزله، واشترى لأولاده ما هم بحاجة إليه، دون أثرة بالمال أو سعى لحجبه أو ادخاره. نحصر هذه الصور الإضافية فى الجدول التالى:

ص ١	ص ٢	ص ٣	ص ٤	ص ٥
الفرح	الإيمان	الطيبة وسهولة تصديق الآخرين	الاستماع للنصيحة	حبه لبيته وأسرته

اكتسب هذه الصور فى المقاطع السابقة، لكنها تأكدت الآن ووضحت أكثر، ليتأكد رأى مرتاض بأن شخصيات أغلب قصص الكتاب **«ثابتة لا تكاد أهواؤها تتغير، ولا عواطفها تتحول، بحيث لم نكد نجد أى شخصية فى هذه الحكاية تغير مسار عواطفها أو أهوائها أو ميولها. فهى شخصيات بسيطة التركيب، سطحية التكوين»**[٢٣] ليحافظ الصياد على مجاله التصويرى السابق ممثلاً فى كونه شخصية مؤمنة طيبة، سهلة الانصياع للآخرين، محبة.

(٢٣) عبد الملك مرتاض: **«ألف ليلة وليلة»**. ص ٥٤، ٥٥.

العفريت

انصاع الصياد لتذلل العفريت وأطلقه ليعلمه درسًا فى الوفاء والمحافظة على العهد، لتنقلب صورته فى هذا المقطع من مارد جبار مصمم على قتل منقذه إلى جنى وفى معترف بأفضال الآخرين، فيكافئهم على معروفهم بل يعتذر لمن ظلمه، إضافة إلى اكتسابه صفة المعرفة بتلك البركة العجيبة، وحسن النصح، ليسجن نفسه هذه المرة باختياره فى باطن الأرض، بعد أن أدى ما عليه ودل الصياد على سبيل الفوز والسعادة. ونحصر كل الصور الدالة على شخصية العفريت الجديدة وفق الجدول:



الشخصية	ص ١	ص ٢	ص ٣	ص ٤	ص ٥	ص ٦
العفريت	التذلل والخضوع	الوفاء بالعهد	مكافأة المحسن	المعرفة	حسن النصيحة	السجن الاختيارى فى باطن الأرض

تحيل كلها على مجال تصويرى جديد عن العفريت: هو كونه أصبح شخصية وفية مساعدة للآخرين. ونتساءل، بعد هذا التغير، عن السر وراء الشخصية النقيضة التى ظهر بها فى المقطع السابق، ونظن أنه ما فعل ذلك إلا سعيًا منه لتنفيذ تعاقده الذى أبرمه فى سجنه، وحرصاً منه على عدم الإخلال بشروطه، بدليل تأكيده للصياد أكثر من مرة إنه سيقتله لأنه أنقذه لا لشىء آخر، وفى ذلك معنى آخر من معانى الوفاء والتزام العهد، وإن كان الوفاء للشر يختلف عن الوفاء للمبادئ النبيلة.

نستطيع الآن إظهار بعض الفروقات بين هاتين الشخصيتين التى يجلوها الجدول:

الوظيفة / الشخصية	تلقى مساعدة	تعاقد	قبول عقد	تلقى معلومات	انتصار
الصياد	–	–	–	–	–
العفريت	–	–	–		–

تلقى الصياد بعض المساعدة، بعقله وحيلته أولاً وبإيمانه ثانيًا، فتعاقد مع العفريت على أن يطلق سراحه، وأخذ عليه عهد الله وميثاقه، وتلقى معلومات من العفريت الذى دله على البركة العجيبة، أين يصطاد السمك الغريب ليفوز بمكافأة السلطان، وحصل العفريت على مساعدة بتذلله، وتعاقد مع الصياد أن يحسن إليه إن أطلقه، ليتمثل انتصاره فى اختياره الحر للمكان الذى يفضل الذهاب إليه (باطن الأرض).

يبرز الفرق الجوهرى بين الشخصيتين فى مآل أمر كل منهما، فاختار الصياد الذهاب لبيته، وصعد للأعلى معنويًا حين قابل السلطان وأهداه السمك، بينما اختار العفريت الغوص فى باطن الأرض، وبالتالى النزول إلى الأعماق، فكأنه ما خرج من عمق البحر إلا ليتوجه إلى عمق آخر (عمق الأرض).

المقطع الرابع

الشخصيات العامة: الصياد، الوزير، الملك الشاب، الجارية، العبد

يتميز هذا القسم عن سابقيه بغناه واحتوائه على عدد كبير من الشخصيات بمختلف الأصناف، بين نساء ورجال، أخيار وأشرار، أحرار وعبيد... قامت كل واحدة منها بدور فى دفع عجلة الأحداث وإثرائها. وأغلبها شخصيات تظهر لأول مرة، فباستثناء الصياد، الذى يشكل الركيزة الأساسية للقصة ككل، والشخصية المحورية لها، والسلطان، الذى ظهر فى القسم السابق، بصفته الطرف الذى قدمت إليه هدية الصياد فكافأه عليها، باستثناء ذلك نتعرف على الباقين لأول مرة، ورغم ذلك كان لهم تأثيرهم الأساسى فى مجريات الأحداث. ونبدأ بشخصية الصياد، الذى قلنا إنه قد

اكتمل بناء شخصيته فى القسم السابق، لذا لم يحظ فى هذا المقطع بصور جديدة، إنما كانت الصور المسندة إليه هنا بمثابة التأكيد على صفة من صفاته، أو الإشارة إلى صورة رسم بها من قبل، مثل إجادة الصيد والاستماع للنصح والاستجابة لطلبات الآخرين.

وتتمثل الشخصيات الجديدة، إن صح القول، فى: الوزير الذى كان ظهوره فى القسم السابق باهتًا، خاليًا من الحركية والفعل، كل ما فعله هو أخذ السمك المهدى للجارية، وإعطاء الصياد مكافأة السلطان، وقد اكتسب فى هذا المقطع صورًا واضحةً منحته حضورًا مميزًا. إضافة إلى الجارية، التى كلفت بطبخ السمك الغريب، فكانت أول من عانى من مفاجأته. والعبد الذى سحرت مدينة كاملة لأجله، وانتقامًا له، دون أن يوصف بأكثر من الدمامة والقسوة و«**لا شىء نعرفه عن هذا المخلوق المعروض فى اللحظة التى انقضى أجله، فمنع من الكلام**»(٢٤)، لنتساءل عن السبب الذى دفع الملكة للاستسلام له. دون أن ننسى الملك الشاب المتصف بكل صفات الكمال والأدب، مع نقص فى الشجاعة والإقدام، وعاطفيته التى تفوق الحد، يتجلى ذلك من خلال جبنه عن قتل زوجته الخائنة، واكتفائه بجرح العبد فقط، ثم تقاعسه عن معاقبة الملكة، بعد أن عاين خيانتها بنفسه، بل نفذ طلباتها وبنى لها بيتًا للحزن، كى تنفرد فيه مع عشيقها الجريح. ويمكننا أن نجمل مختلف الصور المسندة لهذه الشخصيات من خلال الجدول التالى:

(٢٤) جمال الدين بن الشيخ: «**الف ليلة وليلة او القول الاسير**». ترجمة: محمد برادة، عثمان الميلودى، يوسف الأنطاكى. المشروع القومى للترجمة المجلس الأعلى للثقافة، المركز الفرنسى للثقافة والتعاون قسم الترجمة والنشر. مصر. ١٩٩٨. ص ٣٠.

الصور / الشخصية	ص ١	ص ٢	ص ٣	ص ٤	ص ٥	ص ٦	ص ٧	ص ٨	ص ٩	ص ١٠
الصياد	إجادة الصيد	تنفيذ الأوامر	اكتساب السلطة والجاه بعد تخليص المدينة							
الوزير	متثبت من الأمور	مجرب	منفذ للأوامر	خبير	عاقل	لبيب	عالم بالأمور	تقلد السلطة		
الجارية	خبيرة بالطبخ	لوم النفس	البكاء	إطلاع الوزير على الأمر						
الملك الشاب	مسلم	شاب مليح	قد رجيح	لسان فصيح	الأدب	الاعتذار والبكاء	تسلطن بعد والده	الغفلة	الطيبة والعاطفية	الشجاعة المشؤمة
العبد	القسوة	كره البيض	الإعجاب بالسود	الفتوة						

نجد إضافة إلى الصياد، الذى لم يوسم بأية صورة إضافية إلا اكتسابه ثروة وسلطة فى نهاية المقطع، بعد تخليص المدينة، وهذا شىء متواتر فى ألف ليلة وليلة حيث إن «**من الخصائص العامة التى تقارف حكايات الف ليلة وليلة مقارفة الظل، تطلع الشخصيات الخفى طورًا، والبادى طورًا آخر إلى البحث عن المال، أو تمجيده، أو الوقوع عليه بالمصادفة الغريبة بعد الفقر المدقع**»(٢٥)، لتتعدد المصادفات العجيبة فى حياة الصياد، فيصطاد أولا قمقمًا يحتوى على عفريت يدله على بركة غريبة بعد أن كاد يقتله، لتضم البركة بحد ذاتها سمكًا يثير الاستغراب

(٢٥) عبد الملك مرتاض: «**الف ليلة وليلة**». ص ٧٦.

لدى السلطان الذى يسعى لكشف سره، ولا تتوقف المصادفات عند هذا الحد، إذ تكون الهدية سببًا لرفع السحر عن مدينة وتخليص ملكها، مما أكسب الصياد تلك الثروة الطائلة. ونواجه شخصية الجارية، التى كلفت بطبخ السمك، فكانت أول المصطلين بنار غرابته، وهى رقيقة الجانب تخشى غضب ولى الأمر، فتلوم نفسها وتبكى مما حدث، ثم تطلع الوزير على كل ما رأت. ويمتاز الوزير بتثبته من الأمور، إذ أصر على إعادة طبخ السمك أمامه حتى يتأكد من أقوال الجارية، ثم أطلع ملكه على الأمر، ليقلِّد سلطنة المدينة المسحورة فى نهاية المقطع، وكانت تلك نتيجة حتمية للصفات التى نسبت إليه، والصور التى رسم بها من خبرة وعقل وحكمة وعلم بالأمور، وكلها صفات تؤهله لتبوُّء الأماكن الرفيعة. نلاحظ فقط فى هذا المجال أن الجاريةَ، فى المرتين التى قلت فيهما السمك، فوجئت بخروج صبية حسناء من الحائط، أما الوزير فقد خرج له، حين قلى السمكات للسلطان، عبد أسود، وهنا نتساءل عن معنى هذا الاختلاف وسببه، ونعتقد أنه مرتبط بالشخصية القائمة على الطبخ؛ فتخرج الصبية عندما تقلى الجارية السمك، ويخلفها العبد الأسود عندما يتولى الرجل عملية القلى.

وصف العبد من خلال أربعة صور تتمثل فى: قسوته المبالغ بها على عشيقته، فلم يقبل أعذارها ولا توسلاتها إلا بجهد جهيد، وكرهه الشديد للبيض، وإعجابه المتزايد ببنى جنسه، وفتونه. ويمتاز الملك الشاب، إضافة إلى حسنه وإيمانه وأدبه، بصفات أورثته الهلاك، مثل غفلته عن أفعال زوجته، وطيبته المبالغ فيها، فلم يقتل الملكة الخائنة وسمح لها بأن تبنى مدفنًا لعشيقها، وبيتًا للأحزان تذرف فيه الدمع على حبيبها دون أدنى اعتبار لزوجها المهان الكرامة، الذى أطال باله عليها ولم يلمها مجرد اللوم البسيط على تصرفاتها، حتى العبد لم يتمكن من قتله، بل اكتفى بجرحه، وهذا ما جعل الملكة الساحرة تفوز عليه، وتنجح فى تحويل نصفه السفلى إلى حجر، وسحر الجزر التى يحكمها إلى أربعة جبال، ولعل هذا التقاعس والطيبة الزائدة هما اللذان جعلا القصة تنتهى بتولية سلطان آخر على مملكته هو الوزير.

مقارنة بين الشخصيات

يمكننا إجراء مقارنة بسيطة بين هذه الشخصيات، وذلك بتقسيمها أولاً إلى أزواج - مع إخراج الصياد من هذا التقسيم؛ لأن دوره اقتصر فى إطلاع الملك على البركة، فلم يعاين الأحداث الغريبة التى جرت من جراء قلى السمك، ولم يقف على حقيقة المدينة المسحورة - يشمل الزوج الأول الشخصيات المؤهلة للملك، إن صح التعبير، بينما يتكون الثانى من الشخصيات المستعبدة؛ ونعتقد أنه تقسيم منطقى لاستحالة إجراء مقارنة بين العبد والوزير مثلاً، باعتبارهما شخصيتين تنتميان إلى وسطين مختلفين تمامًا، فلا وجه للشبه بينهما يسمح بالمقارنة، بينما توجد نقاط شبه بينه وبين الجارية؛ لذا صح إجراء المقارنة معها، والشىء نفسه يقال عن الملك الشاب والوزير فنحصل على الجدولين التاليين:



العامل الدلالي / الشخصية	الجنس	الوضعية الاجتماعية	المعتقد	المال	الأعوان	درجة الظهور وكيفيته
الجارية	انثى	جارية	الإيمان	تحسن الطبخ	ضعيفة	تظهر أول المقطع فى المطبخ، ثم تختفى لما يأخذ الوزير زمام المبادرة.
العبد	ذكر	عبد	الكفر	الفتوة	قوى	يظهر من خلال حكاية الشاب عن خيانة زوجته، ثم يفقد الفاعلية إلى أن يقتله السلطان.

العامل الدلالي / الشخصية	الجنس	الوضعية الاجتماعية	المعتقد	المال	الأعوان	درجة الظهور وكيفيته
الملك الشاب	ذكر	حر	الإيمان	تولى السلطنة مكان والده	نقص فى الشجاعة وزيادة فى الطيبة والغفلة	يظهر بعد أن يقابل السلطان ويحكى له حكايته، ويبقى حاضرًا فى القصة إلى أن يعود مع السلطان إلى مدينته، ويتزوج بنت الصياد.
الوزير	ذكر	حر	الإيمان	على معرفة بالامور	العقل والخبرة	يظهر فى أول القصة بعد أن تخبره الجارية بأمر السمكات، وينقل الخبر للسلطان بعد تأكده من صحته، ليوكل إليه أمر إخفاء غيبة السلطان، ثم يختفى ليعاود الظهور فى نهاية المقطع، بعد أن يقلده السلطان حكم الجزائر السود.



يكشف لنا الجدول الأول عن اشتراك الشخصيتين فى العبودية، لكن الأولى احتلت مكانًا فى قصر السلطان، بسبب مواهبها فى الطبخ ورقتها، لذلك فهى تقدم لنا نموذج الشخصية المستعبدة النشيطة، ليتمحور مجالها التصويرى فى وجوب الكد والعمل. أما العبد فتتجلى خسته من معاملته القاسية لعشيقته، وافتخاره بنذالته وحقارته، لينال المصير الطبيعى لأمثاله فيقتل بعد عذاب طويل، ولينحصر مجاله الصورى فى نموذج الشخصية الشريرة الحاقدة على الآخرين.

يحيلنا الجدول الثانى على صنف آخر من الشخصيات تشترك فى رقيها وأدبها وكمال صفاتها، وأصلها الرفيع، ومكانتها المرموقة، لكن الملك يتخاذل فى الدفاع عن كرامته وشرفه، فتفوز عليه زوجته الخائنة وتسحره، لذا فقد كان طبيعيًا أن يفقد ملكه، الذى لم يحسن الحفاظ عليه من حبائل الملكة الساحرة، ليتضح مجاله التصويرى فى كونه مثال الشخصية الوديعة بالغة الطيبة إلى درجة تقرب من الغفلة والسذاجة. فى حين أبدى الوزير كل مؤهلات القيادة، من خلال كمال صفاته من عقل وخبرة ودراية بالأمور، وحسن تسيير الملك فى غياب السلطان وكتمان للأسرار، مما أهله ليتولى حكم الجزائر السود خلفًا للملك الشاب، ليتمثل مجاله التصويرى فى اعتباره قدوة للشخصية العاقلة المجربة الجديرة بالملك.

الشخصيات المحورية: السلطان/ الساحرة

نعود الآن إلى الشخصيتين المحوريتين فى هذا المقطع، وهما شخصيتا السلطان والساحرة، وتشكل النموذج الأمثل للصورتين الأساسيتين فى هذه القصة، وفى الكتاب ككل، والتى يقول عنها مالك شبال: **«يوجد نوعان كبيران من الصور فى**

الليالى، صور مظلمة، قاتمة وسلبية من جهة، وصور مضيئة شمسية وبالنتيجة إيجابية من الجهة الأخرى»[٢٦]، يمثل السلطان الصور المضيئة الإيجابية بنبل أخلاقه وعلو همته، وتتمحور صور الملكة فى تلك القاتمة السلبية لنزوعها للشر ـ وتستبد بصورة هذه الشخصيات «**الهلامية والجنوح إلى المطلق، فلا تضبطها علامات نسب واضح، ولا محيط قريب**»[٢٧]، فلا تقدم لنا أى معلومات إضافية عنها سوى أنها: ملك اتسم بحب المغامرة، أو ملكة وصفت بالخيانة والسحر، وذلك لأن الصور العجيبة فى هذه القصة تقصد إلى «**تمثيل النموذج الإنسانى الأعلى، فإنها لا تتغلغل إلى صلب التفاصيل الحياتية، ولا يهمها أن تعكس الأبعاد الوضعية والمرجعية للبطل المركزى والشخصيات المشاركة..**»[٢٨]. ـ ويتجلى الصراع بينهما بأكمل صوره، ويمثلان نموذجين مختلفين تماماً. ونبتدئ باستخراج الصور المسندة لهما فى هذا المقطع، لنتوصل إلى مدى الاختلاف الملاحظ عليهما، والهوة التى تفصل بين شخصيتيهما. ونحصر الصور التى أضفيت عليهما فى هذا القسم وفق الجدول:

الصور / الشخصية	ص ١	ص ٢	ص ٣	ص ٤	ص ٥	ص ٦	ص ٧	ص ٨	ص ٩
السلطان	التأكد مما بصله	التعجب من أمر البركة	الفضول لمعرفة سرها	استشارة عساكره	الاستئذان والفرح بمقابلة الشاب	الإصرار على مساعدة الملك وانقاذ مدينته	الصبر	الشجاعة والحيلة	إكرام الصياد
الساحرة	خبيثة خاطئة	خائنة خادعة	تسقط الأقفال بالكلام	التذلل أمام العبد وخشية خاطره	الحزن على العبد	تجيد السحر	معذبة لزوجها محسنة للعبد	سهلة الانخداع	أزالت السحر وأعادت كل شيء لطبيعته



كان السلطان يحب التأكد من الأخبار التى تصله، يتعجب من أمر البركة ويدفعه الفضول للسعى لمعرفة سرها، ولما يعجز عساكره والمحيطون به عن إرواء هذا الفضول يخرج منفرداً للبحث عن سرها، ويمتاز بكافة صفات الرجل المؤدب، فيستأذن ويدق قبل الدخول إلى القصر، ويفرح برؤية الشاب ويصر على مساعدته لما يعرف قصته؛ يصبر حتى تأتى الخائنة وتنخدع بتمثيله لدور العبد، فتنجح حيلته وينقذ المدينة المسحورة، ليعود إلى مدينته بعد غياب طويل، ويتذكر الصياد ـ السبب المباشر فى معرفته للجزائر السود ـ فيكرمه غاية الكرم. وهكذا تتضافر جميع هذه الصور لتحيلنا على مجاله التصويرى الخاص والدال على شخصية محبة لمساعدة الآخرين، لا تقف العقبات فى وجه مدها يد العون لمن يحتاجها.

تمثل شخصية الساحرة دور النموذج الموازى للسلطان، بكل ما تحمله شخصيتها من صور الخداع والخيانة والإصرار على الخطيئة، والرغبة الجامحة فى تعذيب الآخرين، مع إجادة تامة لكل فنون السحر واطلاع على كيفية إزالته، ولا يتم عرضها، كما يرى ابن الشيخ، إلا «**من جانب هواها، وليس لها من وجود إلا فيه، فليست بشخصية إنما هى شكل**» معتقداً أن انحرافها «**جعلها تفضل قبح العبد، قذارته، عنفه ودناءته على وسامة الأمير، بذخ قصره وحنانه ونبل روحه**». مضيفاً: «**فالبهيمية وحدها هى القادرة على تفسير مثل هذا الضياع فى العقل**»[٢٩]، وتنال جزاءها فى النهاية فتخدع وتجبر على إعادة كل شيء إلى حاله: قبل أن تقتل جزاء خيانتها وغدرها، ليحيل مجالها التصويرى على

(٢٦) "deux grands types de figures existant dans les Nuits, les figures sombres, nocturnes et négatives d'un coté, les figures lumineuses, solaires et, par conséquent, positives , de l'autre".. Malek Chebel. "Psychanalyse des mille et une nuits".. P 199.

(٢٧) شرف الدين ماجدولين: «**بيان شهرزاد**». ص ٦٧.

(٢٨) شرف الدين ماجدولين: «**بيان شهرزاد**». ص ١٥٨.

(٢٩) جمال الدين بن الشيخ: «**الف ليلة وليلة او القول الأسير**». ص ٣٠.

شخصية شريرة محبة للأذى، تسعى لتحقيق مصالحها ورغباتها ولو أدى ذلك إلى تدمير مدينة بأكملها، لتكون نموذجًا للشر فى هذه القصة، على قلته فى ألف ليلة وليلة كما يعتقد مرتاض حين يقول: **«والأشرار قليل فى حكايات ألف ليلة وليلة، ولكن على قلتهم دورهم بارز فى تحديد مسار الحدث، وإذكاء الصراع لا يكاد يبين فى كثير من هذه الحكايات»**[٣٠]، فلولا الشر الذى مثله العفريت بادئ الأمر، حين صمم على قتل الصياد، ثم مثلته الزوجة هنا أبرز تمثيل، لما عثرنا على عنصر الصراع فى هذه القصة.

(٣٠) عبد الملك مرتاض: **«ألف ليلة وليلة»**، ص ٥٤.

نستنتج مما سبق أنهما شخصيتان مختلفتان تمامًا، فى الأخلاق والنوايا والأهداف، ولعل الرابط الوحيد بينهما هو كونهما ملكين ينتميان لعائلة حاكمة. ويمكننا إيجاز هذه الفروق الملاحظة على شخصيتيهما وفق الجدول المغاير الآتى:

المعقل الدلالى / الشخصية	الجنس	الوضعية الاجتماعية	المعتقد	المال	الاعوان	درجة الظهور وكيفيته
السلطان	ذكر	سلطان	الإيمان	حب الآخرين والسعى لمساعدتهم	ذو عقل	يظهر عبر كامل المقطع، ولا يختفى إلا ضمنيًا حين يروى الشاب قصته، مع بقائه حاضرًا بصفته مرسلا إليه ومستمعًا.
الساحرة	انثى	ملكة	الكفر	إجادة السحر واستخدامه للإضرار بالآخرين	سهلة الانخداع	تظهر من خلال حكاية الشاب ويمتد ظهورها فى القصة إلى أن يقتلها السلطان.



هكذا يكشف لنا هذا المقطع عن نهاية كل خائن معتد، وليركز على أكثر من نوع مثال من الشخصيات: ١ ـ نموذج الشخصية الساعية للخير ومساعدة الآخرين دون أن تنتظر جزاءً أو شكورًا، وذلك من خلال شخصية السلطان. ٢ ـ الشخصية الشريرة الخائنة، المستعملة للسحر لتحقيق أغراضها، ويكون مآلها الموت، متمثلة فى شخصية الملكة الساحرة. ٣ ـ الشخصية الوديعة الطيبة إلى درجة السذاجة، التى تضر بها طيبتها المبالغ بها، فيكون فقدان ملكها المصير الطبيعى لها؛ لأنها لم تحسن الدفاع عنه، ولم تمتلك الشجاعة الكافية لحفظه، نعنى بها شخصية الملك الشاب. ٤ ـ الشخصية العاقلة المجربة، التى تنال ـ جزاء إخلاصها وطاعتها وخبرتها ـ عرش الجزائر السود، ويقصد بها شخصية الوزير.

يختتم المقطع بموت الملكة وعشيقها، وعودة السلطان ظافرًا لمدينته ليكافئ الصياد، وقد تساعدنا هذه النقطة فى إعادة تقسيم الشخصيات وتوزيع أدوارها اعتمادًا على ملاحظة مالك شبال الذى يقول: **«تجب الإشارة إلى قانون العيش الدائم للشخصيات المركزية، بمقابل هشاشة الشخصيات الثانوية، هذه الأخيرة تموت وتختفى فى صلب القصة تبعًا لرغبة الرواة»**[٣١]، فنتخذ موت الملكة والعبد أساسًا لتصنيفهما ضمن الشخصيات الثانوية لقصة الصياد والعفريت، رغم دورهما الأساسى فى هذا المقطع، بينما نتأكد من أساسية شخصيتى السلطان والصياد.

(٣١) "Il faut signaler la loi d'immortalité des personnages centraux, opposée à la futilité des personnages secondaires. Ces derniers meurent et disparaissent au gré des contes, selon la fantaisie des conteurs" Malek Chebel. "Psychanalyse des mille et une nuits". P 339.

الوضعية الختامية

تختتم هذه القصة ـ مثلما ابتدأت ـ بشخصية واحدة فقط هى الصياد، لكنه يظهر بصورة مغايرة تمامًا للأولى، بل مناقضة لها، فبعد أن وصف بأنه فقير يعول أسرة مكونة من زوجة وثلاثة أبناء نجده يوصف فى الوضعية الختامية بالغنى والسلطة لتصبح الصور المسندة له فى هذا المجال كالآتى:

الصورة / الشخصية	ص ١	ص ٢	ص ٣	ص ٤
الصياد	الغنى الواسع	لا يوازيه أحد فى مقدار ثروته	السلطة	تخلص من إعالة اثنين من أبنائه

أصبح الصياد يتمتع بثروة طائلة نتيجة عطايا السلطان، وأمكننا وصفها بالعظم وأن لا أحد يوازيه فى ذلك، أو يملك مقدار ثروته من خلال لفظة **«أغنى»**، فاسم التفضيل يوحى بتفرد الصياد فى هذا المجال فلا يدانيه أحد. ثم إنه اكتسب سلطة نتيجة مصاهرته للملوك، تدلنا على ذلك عبارة **«بناته زوجات الملوك»**، وتغير جذرى، من نوع آخر، فى وضعيته الاجتماعية، فبعد أن كان يعول أربعة أفراد نقص عدد الأشخاص المعولين إلى النصف، بعد أن تزوجت بناته وبالتالى خرجن عن مسئوليته. لنكتشف العلاقة العكسية بين مقدار الثروة التى يملكها الإنسان وحجم مسئولياته، فبعد أن زادت موارد الصياد واتضح غناه قلت مسئولياته، ونقصت الأفواه المطالبة بلقمة العيش.

تحيلنا هذه الصور على المجال التصويرى للصياد فى الوضعية الختامية، والدال على شخصية غنية مستقرة ماديًا ومعنويًا، ليصح عليه المثل **«من كد وجد ومن زرع حصد»**، وقد كد الصياد فى عمله المضنى لأجل إطعام أولاده، فوجد فوق ما كان يتمناه فى أشد أحلامه شططًا، زرع طيبةً ونبلاً وإيمانًا بالله حين وثق بالعفريت وأطلق سراحه، فحصد ثروة عظيمة وسلطة واسعة ومصاهرة عزيزة.



تعددت إذن شخصيات قصة الصياد والعفريت واختلفت وازداد عددها مع تنامى الصراع الحدثى وتطور الحبكة الدرامية، وفى كل مقطع تظهر شخصيات وتختفى أخرى، ليبقى الصياد الشخصية الوحيدة التى طالعتنا طيلة القصة مكتسبة صفات وصورًا إضافية مع كل مقطع جديد حتى اكتمل بناؤها الفنى ليشكل الشخصية الأساسية والمحورية فى القصة ككل، فاحتل الحيز الأول فى عنوانها، وأضيف إليه العفريت لأنه المانح للأداة السحرية ـ حسب بروب ـ ولأن الالتقاء به شكل نقطة التحول فى حياة الصياد.

تغير الأدوار الوظيفية للمسكن الريفى

(دراسة ميدانية بقرية مصرية)

سميح شعلان

أستاذ علم الفولكلور المساعد بأكاديمية الفنون،
ووكيل المعهد العالى للفنون الشعبية

تتولى الثقافة الشعبية ـ عند جميع شعوب الأرض ـ دورًا مهمًا فى الكشف عن الخصائص المميزة لكل شعب، إذ تتفاعل مكوناتها مع ظروف المكان الذى يحتويها ويشكلها بما يناسب طبيعته الجغرافية، تلك الطبيعة التى يتأسس عليها النشاط الاقتصادى للأفراد، وهو العامل الأقوى فى اختيار العناصر الثقافية التى توافق هذا النشاط دون أن تصادمه أو تصطدم به لتضافر العناصر الثقافية مع مجريات الحياة اليومية فى كُلٍّ متكامل، يؤدى فى النهاية إلى حالة التوازن التى تأمل أية جماعة تحقيقها لأفرادها. الأمر الذى يؤدى إلى قدر كبير من القناعة بالحياة التى يحيونها من واقع الظروف المحيطة بهم. كما يملى المناخ شروطه على بعض مفردات الثقافة، وهو بذلك يعزز التوافق بين المكان والإنسان، ولاتتخلف تضاريس المنطقة فى رسم بعض الخطوط ووضع عدد من الضوابط التى تحكم سلوك الناس وتتحكم فى ثقافتهم، تلك التى تؤثر بشكل مباشر فى علاقتهم مع الأشياء، وعلاقتهم كذلك مع بعضهم البعض.

وإن كان للمكان هذا الدور الذى يمد جذور الثقافة الشعبية فى عمق الأرض التى تنشأ عليها، ويسهم فى خلق قدر من التواصل بين الأجيال المتعاقبة إلا أن الزمان المتغير يقول دائمًا كلمته فى استمرار بعض جوانب هذه الثقافة أو انحسارها أو اندثارها، لتتنازل عناصر ثقافية عن مكانتها لتسمح لأخرى بأن تؤدى دورها البديل. ذلك الدور الذى يتواءم مع متغيرات العصر ومتطلباته، بل مطالب كل أهل زمانٍ فى التعايش مع روح العصر، فيتصالحون تصالحًا تلقائيًا معه. وهم بذلك يعيدون إلى أنفسهم حالة التوازن التى يرغبون فيها، وفى صياغة ديناميكية توفق مجريات حياتهم اليومية مع ملابسات العصر الجديد.



وهذه الدراسة تسعى نحو التحقق من هذه المواءمة ومدى نجاح العقل الجمعى فى إعادة ذلك التوازن. متلمسين بذلك الآثار التى تترتب على تغير العناصر الثقافية، تبعًا لما تفرضه طبيعة العصر من حتمية التغيير، من خلال العوامل التى تدفع إليه.

ولأن المسكن الريفى يُعد ـ من منطق هذه الدراسة ومبررات إجرائها ـ بوتقة صالحة لملاحظة تفاعل العناصر الثقافية، وقدرتها على إزاحة بعضها البعض، وأيضًا قدرتها على الامتزاج والتداخل .



وتأتى هذه الصلاحية للمسكن الريفى من واقع الدور الذى يلعبه فى حياة الناس؛ إذ تلعب مكوناته وفراغاته، وطرق بنائه وخامات البناء، فضلاً عن الشكل الذى يستقر عليه، أدوارًا وظيفية أساسية لساكنيه، كما أن التغيرات التى تطرأ على تلك الجوانب تؤدى حتمًا إلى خلل لبعض الوظائف التى ظل يؤديها لقاطنيه لفترات زمنية طويلة. وهى التى ارتبطت بظروفهم المعيشية؛ الاقتصادية والاجتماعية وأيضًا بثقافتهم الشعبية، وتحاول هذه الدراسة أن تكشف عن مدى قدرة العقل الجمعى على تطبيع تلك التغيرات مع ظروف الحياة من خلال تغيير بعض الأدوار الوظيفية للمسكن الجديد.



وقد حرصنا على تتبع النتائج التى توصل إليها الوظيفيون من أمثال «فرانز بواس» و«مالينوفسكى» و«وليام باسكوم» و«رادكليف براون» فى بعض الدراسات التى أجروها، والتى قدموا فيها تحليلات وتفسيرات لعناصر مختلفة من التراث الشعبى ما بين الأسطورة والحكاية الشعبية والشعائر الطقوسية والمعتقدات الشعبية.. إلخ، وهى تندرج جميعها تحت النظرة الوظيفية لعناصر التراث. وعلى الرغم من اختلاف الموضوعات التى تبنتها دراساتهم عن موضوعنا هذا إلا أن الاهتمام بتتبع نتائجها يعود لإمكانية انسحابها على كافة عناصر التراث الشعبى.



وقد تم اختيار إحدى قرى جنوب دلتا نيل مصر، هى قرية «كفر الأكرم» التابعة لمركز «قويسنا» بمحافظة المنوفية، والتى قد تمثل الريف المصرى الذى يعتمد الغالبية العظمى لسكانه على الزراعة التقليدية باعتبارها مصدرًا أساسيًا من مصادر دخل الأسرة، وعلى الرغم من هذا التمثيل إلا أنه يجب ألا يغيب عنا بعض جوانب الاختلاف والتمايز فى بعض عناصر الثقافة الشعبية بين مجتمع وآخر، على الرغم من تطابق النشاط الاقتصادى لأفراد المجتمع. ويأتى هذا نتيجة لمؤثرات جغرافية وأيكولوجية وتاريخية قد تدفع نحو هذا التمايز. وهذا ما يدفع بنا إلى القول بأن كل مجتمع لا يمثل سوى نفسه غير أنه قد يشير إلى كثير أو قليل من التشابه مع غيره من المجتمعات تبعًا لمدى اتفاق أو اختلاف العوامل المؤثرة فى وضع ملامح الثقافة الشعبية لكل مجتمع.

ويعود اختيار قرية «كفر الأكرم» لإجراء هذه الدراسة انطلاقًا من مجموعة من العوامل التى أهلتها للكشف عن الأبعاد المختلفة للمشكلة البحثية التى نتصدى لها. وتنحصر تلك العوامل فيما يلى:

١ ـ اشتغال الغالبية من أفراد القرية بالزراعة التقليدية باعتبارها نشاطًا رئيسيًا يمكن الاعتماد عليه فى دخل الأسرة. ذلك الأمر الذى يفيد فى تتبع مدى المواءمة بين التغيرات التى طرأت على المسكن الريفى وطبيعة النشاط الزراعى الذى يزاوله ساكنوه.

٢ ـ ارتفاع نسبة المتعلمين بالقرية ـ بمراحل التعليم المختلفة ـ بتفوق واضح وسبق ملحوظ عن كثير من قرى الدلتا المصرية ذات النشاط الاقتصادى المشابه. الأمر الذى يمكن معه الكشف عن تأثير هذا الاتجاه فى ميل أولئك الأفراد الذين أُلحقوا بوظائف حكومية وغير حكومية، وسفر البعض منهم للعمل بالدول العربية النفطية نحو التخلى عن المسكن التقليدى الريفى واللجوء إلى بناء نوع من المساكن تشبه إلى حد كبير مساكن الحضر، من حيث الشكل والتقسيم الداخلى للمنزل، وهو ما قد يتفق مع شكل الحياة التى يأملون فيها، تبعًا للتغيرات التى طرأت على مجريات حياتهم اليومية.

٣ ـ تُعد قرية «كفر الأكرم» من القرى ذات الحيازة الزراعية المرتفعة بالقياس لعدد سكانها حيث يبلغ العدد الإجمالى لأفرادها ٣٩٧٥ نسمة، والذين يمتلكون حيازة زراعية تقدر بنحو ١٢٠١ فدان. ليصل متوسط نصيب الفرد من هذه الحيازة حوالى ٠,٣ من الفدان. وإذا اعتبرنا أن عدد أفراد كل أسرة ٥ أفراد مثلاً لكان نصيب كل أسرة من الأفدنة يقدر بحوالى ١,٥ فدان. كذلك فإن الواقع الميدانى يشير إلى تقلص الفروق الطبقية بالقرية فى حدود غير شاسعة، ويأتى ذلك نتيجة لأن حيازة أغنى الأسر لا تزيد عن ٢٥ فدانًا، ونظرًا لأن طبقة الأغنياء تلك كانت تحرص كل الحرص على تعليم أبنائها، الأمر الذى دعم اللجوء إلى الآخرين من الفقراء لمشاركتهم فى حاصلات الحقل أو تأجيرهم لبعض الأفدنة هذا الأمر الذى ساهم فى حيازة المعدمين لأراضٍ ليست ملكًا لهم بشكل أو بآخر، وهو الأمر الذى دعم اختيار تلك القرية حيث تُعد بيوتها بدورها صالحة لإعداد دراسة تدور حولها، بوصفها معبرة عن المسكن الريفى الذى لا ينتمى إلى الأثرياء (كالقصور). فمساكنهم تُعد حالة وسطى بين طبقة مساكن الأثرياء ومساكن الفقراء.







ومن خلال كل ماسبق فإن هذه الورقة البحثية تسعى إلى الإجابة عن بعض التساؤلات التى تُكشف عن مشكلتها الرئيسية وتنحصر هذه التساؤلات فيما يلى:

- إلى أى مدى يلعب موقع المسكن الريفى دورًا فى كشف طبيعة العلاقة بين أفراد المجتمع؟
- إلى أى مدى يتأثر التقسيم الداخلى للمسكن الريفى بالحاجات الملحة لأصحابه؟
- كيف تتم عملية إعادة توازن حاجات أهل الريف اليومية مع التغيرات التى طرأت على شكل المسكن وخامات بنائه وتقسيمه الداخلى؟

أولاً: اختيار موقع المسكن

كشف الواقع الميدانى عن أن اختيار موقع المسكن فى مجتمع الدراسة قد مر بمراحل ثلاث خضعت كل مرحلة من تلك المراحل لمبررات دعت إليها، وهو الأمر الذى يفيد فى فهم الكيفية التى تتحرك من خلالها حاجات الناس فى كل مجتمع من المجتمعات المحلية استجابة للمتغيرات التى تطرأ على ملابسات حياتهم. فاختيار موقع المسكن يرتكن إلى دواعٍ ومبررات وظيفية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بحركة الفكر الجمعى لدى كل جماعة واتجاهاته. وفيما يلى عرض موجز لهذه المراحل:

المرحلة الأولى: حرص الأفراد منذ نشأة القرية وحتى الثلث الأول من القرن العشرين على بناء بيوتهم فى حيز عمرانى شديد الالتصاق «حوارٍ وازقة» ويأتى هذا

الحرص بناءً على حاجة الأفراد الملحة إلى التساند الاجتماعى بغرض درء الأخطار وإنجاز الأعمال الحقلية والمنزلية. فضلاً عن الشعور بحالة الأمان من خلال الحماية المتبادلة لممتلكات الغير.

وقد تأسس على هذا الحرص أن تضم كل حارة عائلة بعينها؛ حارة «الزعايرة» نسبة إلى عائلة زعير، وحارة «الجمايلة» نسبة إلى عائلة الجمل، وحارة «العوامرة» نسبة إلى عائلة عامر، ويتوافق هذا التخصيص مع الغاية من ذلك الالتصاق العمرانى كما ترتبت على هذا التمركز الإسكانى والازدياد المطرد فى عدد سكان كل عائلة أو حارة توفيق ذلك الوضع مع العيش فى أسرٍ ممتدة داخل المسكن الواحد.



المرحلة الثانية: بدأ الخروج من الحارة واختيار موقع بديل من السكن فى الشوارع المفتوحة والأكثر اتساعًا فى العقد الثالث والرابع من القرن العشرين. وقد جاء ذلك بوصفه نتيجة طبيعية لزيادة الكثافة العددية لسكان كل حارة.

ويفيد الواقع الميدانى أن أفراد الطبقة العليا ـ الأكثر استجابة للتغير فى ذلك الوقت ـ كانوا الأحرص على الانفصال عن الحارة لعدم تلبية السكن بها لحاجاتهم وتسيير أمور حياتهم بالشكل الذى يرونه متناسبًا مع إمكاناتهم المادية ووضعهم الطبقى والسلطة التى يستحوذون عليها داخل القرية. وهى المبررات نفسها التى ارتكنوا إليها لمجابهة خطر الخروج.



المرحلة الثالثة: وهى مرحلة الخروج إلى الحقول لبناء المساكن والاتساع الرأسى بمساكن القرية. وبدأت هذه المرحلة فى بداية ثمانينيات هذا القرن. ويحسب لأفراد الطبقة الدنيا وبعض أفراد الطبقة الوسطى ـ الذين توفرت لهم الإمكانات المادية نتيجة لسفرهم إلى البلدان النفطية وعلى وجه الخصوص العراق ـ يحسب لهم أو عليهم النشاط الأوسع فى هذا الاتجاه.



تباطأت الطبقة العليا فى مجاراة هذا الاتجاه تبعًا لنزوح عدد كبير من أفرادها إلى المدن القريبة والبعيدة نتيجة لأسبقيتهم فى التعلم الذى أهلهم لشغل وظائف حكومية بتلك المدن والاستقرار بها. فضلاً عن أن موقع مساكنهم قد اتخذ مكانًا مناسبًا بشوارع القرية وشكلاً يرضون عنه، بل يتمسكون به فى أحيانٍ كثيرة.



كما جاء التوسع الرأسى نتيجة حتمية لزيادة عدد السكان والحرص المتزايد على الانفصال عن الأسر الممتدة، وتكوين أسر نووية منفصلة. بالإضافة إلى مجاراة الحضر فى الشكل الذى يجب أن يكون عليه مسكن الزوجين، ويعود ذلك إلى تزايد الاتصال بمجتمعات الحضر والاطلاع على أساليب حياتهم المعيشية.

وتذهب الدراسة الميدانية إلى تضافر مجموعة من العوامل ساعدت جميعها وتضافرت لتعزز ميل أفراد مجتمع البحث نحو الانعزال والفردية بدرجة بات معها الاحتياج إلى الآخر يتراجع كثيرًا عما كان عليه فى مطلع القرن العشرين. ونجمل تلك العوامل فيما يلى:

١ ـ توفر السيولة النقدية، الأمر الذى يمكن معه اقتناء ما ليس فى حوزة أهل الدار دون الحاجة إلى المبادلة والاقتراض.

٢ ـ انتشار أجهزة الاستماع المسموعة والمرئية دونما الحاجة لاستقبال الآخر والاستمتاع بصحبة لقائه.

٣ ـ انتشار أجهزة التليفون التى تعين على إنجاز المصالح مع الآخرين دونما الحاجة إلى اللقاء المباشر.

٤ ـ قيام الميكنة بكثير من أعمال الحقل والزراعة والتى تغنى عن تضافر الجهود لإنجازها.

٥ ـ الحرص المتزايد على توفير المناخ المناسب للأطفال لإنجاز أعبائهم المدرسية.

ثانيًا: خامات البناء







كشفت الدراسة الميدانية من خلال ما أدلى به الإخباريون والإخباريات من معلومات بأن الناس فى مجتمع الدراسة قد لجأوا إلى المتاح والموجود واستمر هذا الوضع لفترات زمنية طويلة قد تعود إلى ما درج عليه المصريون القدماء.

ولأن المجتمعات القروية بصفة عامة قد كشفت منذ أزمنة بعيدة ـ وبناءً على خبرات تدعمها التجارب ـ عن قدرة أعمال الطين على تحمل عبء البناء، كذلك فإن أخشاب الأشجار ـ حسب قدرة كل نوع منها على التحمل ـ لعبت دورًا أساسيًا فى صناعة الأبواب والشبابيك وكذلك حمل الأسقف، فضلاً عن قيام نبات «الغاب» فى استكمال تغطية الأسقف. وظل هذا الاعتماد على خامات البيئة ومعطياتها ركيزة يُستعان بها لبناء المسكن الريفى دون الحاجة إلى اللجوء إلى الأسواق لشراء مستلزمات البناء، ويعود ذلك إلى قدرة الجماعة ـ أية جماعة إنسانية ـ على الاختيار الأنسب لوضعها وظروفها المعيشية وفى ظل غيبة السيولة النقدية والتى لم تتسبب فى تلك الآونة فى أى قدر من العجز عن إتمام تشييد المأوى. وليس معنى هذا ـ كما تشير المعلومات الميدانية ـ أنه لم تكن هناك فروق فى إمكانات التشييد حسب قدرات صاحب المنزل المادية، والتى كانت لازمة لأجور البنائين والنجارين وغيرهم من القائمين على البناء، وهو الأمر الذى أدى إلى توسعة الدار أو تضييق فراغاتها ومكوناتها.

وانطلاقًا من خبرة الناس فى المجتمعات الزراعية بأعمال الطين، نظرًا لاحتكاكهم اليومى المباشر «بردم» الحقل و «تبن» محصول القمح، ومياه الترع والقنوات، فقد أدى هذا الاحتكاك بتجارب الخلط بين المكونات الثلاثة إلى ترك الخليط فترة قد تصل إلى خمسة أيام ليختمر، ويصبح بعد هذا التخمر صالحًا لتشكيل قوالب الطوب اللبن فى قوالب من الخشب، وتُترك تلك القوالب الطينية متراصة فى أرضٍ متسعة لتجففها شمس الصيف، ويحرص أصحاب الخبرة على تعريض وجه القالب الملاصق للأرض ـ عند الصب ـ للشمس بعد التأكد من جفاف بقية الأجزاء، ثم يتم تجميع القوالب لتسمح لغيرها أن تفترش مساحة الأرض المتاحة، وتستمر هذه العملية عدة مرات حسب مايقدره أصحاب خبرة البناء لما يكفى من أعداد الطوب اللازم لجدران الدار التى سوف يتم تشييدها حسب المساحة المحددة لها وعدد الحجرات والفراغات بها.

وبعد الانتهاء من تلك العملية يتم البدء فى حفر أساس الدار وبنائها، حيث تُخطط الأرض وتُرسم الحوائط وتُحدد الحجرات والفراغات، ثم يبدأ الحفر بناءً على هذا التخطيط، وتتخذ حفرة الدار عمقًا يصل إلى سبعين سنتيمترًا، ويصل عرضها إلى حوال نصف المتر تقريبًا. ثم تبدأ عملية بناء الأساس، حيث يتم رص الطوب اللبن حتى تمتلئ حفرة الجدار عن آخرها، ثم يصب الطين الممزوج بالتبن والمخلوط ببعض

روث البهائم، وفى خطوة تالية يبدأ بناء الجدران فوق الأرض والتى تتخذ سمكًا يصل فى بعض الأحيان إلى نصف متر، فلم يكن مقدرًا فى ذلك الحين أن يقل سمك الجدار عن طوبة ونصف وقد يصل إلى طوبتين ونصف لكى تتحمل ـ حسب خامتها ـ ثقل الأسقف.

يحرص القائم على عملية البناء أثناء الارتفاع بالجدران على تخليق فتحات النوافذ والأبواب، فضلاً عن تركيب الأعتاب العلوية للنوافذ والأبواب، ويستعين على ذلك بأفرع الأشجار المستوية أو غير المستوية حسب إمكانات صاحب الدار.



وعند الانتهاء من بناء الجدران الحاملة للأسقف يحرص البنَّاء على ترك فراغات فى أعلى جدار الغرفة تسمح بوضع «عروق» الخشب، إذ يستعين بالخبرة المكتسبة لديه بالمسافات التى تترك بين كل فراغ والآخر والذى يقدر بحوالى ٤٠ سم، لتثبت بعد ذلك تلك «العروق» على الجدار والجدار المقابل له، ويكون عددها مابين عشرٍ إلى اثنى عشر «عرقًا» حسب مساحة الغرفة، ثم تتراص أعواد البوص إلى جوار بعضها البعض وتُربط ببعضها البعض «بالتيل» الذى يعمل على تماسكها لتتحمل بعد ذلك الأحمال و الحركة فوق سقف الدار، ثم يُغطى كل ذلك ببعض «الردم» وبعض مخلفات أعواد الذرة الجافة لتكون طبقة تقدر بحوالى ٢٠ سم، وبعد ذلك تتم عملية تسوية السقف بخليط الطين والتبن، ويعمل النجار بعد ذلك فى تثبيت الأبواب والشبابيك والتى يتم تصنيعها من بعض أخشاب الأشجار.



يلى عملية البناء محارة الحوائط أو «تلييسها» وذلك بواسطة عجينة الطين التى يتم تخميرها «بالمعجنة»، والتى تحتاج فى هذه الحالة لمدة تخمر تزيد على أسبوعين، بعدها يشرع القائم على عملية المحارة فى «تلييس» الحوائط الخارجية والداخلية للدار. ويكتفى أفراد الطبقة الدنيا وبعض أفراد الطبقة الوسطى بهذا القدر من محارة الحوائط. غير أن أفراد الطبقة العليا وبعض أفراد الطبقة الوسطى يحرصون على مايطلقون عليه «بياض» الدار وذلك بالجير الذى يُضاف إليه بعض الألوان الزاهية كالأصفر أو «اللبنى».



اختص أفراد الطبقة العليا منذ نهاية القرن التاسع عشر باللجوء إلى الطوب الأحمر «المحروق» عن طريق عمل «قمائن» الطوب، إذ يتم تجميع الطوب «اللبن» بعد أن يجف فى أعداد كبيرة وتتراص إلى جوار بعضها البعض لتكون كتلة ضخمة بطول حوالى عشرة أمتار، وعرض حوالى ثمانية أمتار وارتفاع بقدر حوالى أربعة أمتار، ويترك فى داخلها فراغ يمكن من خلال فتحة صغيرة فى أحد أركانها إدخال الوقود الذى يتم إشعاله لتتم عملية الحرق والتى كانت تستغرق شهرًا تقريبًا. ويذهب أحد الإخباريين إلى أن هذه العملية كانت تستوجب طلاء جميع الحوائط الخارجية «للقمائن» بالطين، حتى لاتسمح الفراغات بين قوالب الطوب بتسرب الحرارة.

ومن خلال ماسبق يتضح أن استثمار المجتمعات المحلية للخامات التى تتيحها البيئة استمر منذ أن حرص الناس على بناء مأوى يمنع عنهم تقلبات الطبيعة، ويصد أذى الحيوانات المفترسة. ظل الأمر كذلك بالمجتمعات القروية جميعها حتى بدأت ملامح التغير تظهر فى مجتمع البحث فى النصف الأول من القرن العشرين، وعند نفر قليل لا يتجاوز حدود بيتين من أثرياء القرية، حيث لجأ عمدة القرية فى ذاك الوقت ورجل آخر ثرى إلى الاستعانة بالأسمنت المسلح لبناء منزليهما. ولعل السيولة النقدية

التى كانت متوفرة فى حوزتهما هى التى دفعت بهما إلى هذا الإجراء، سعيًا إلى التميز عن غيرهما من بقية أفراد المجتمع، غير أن هذا الاتجاه فى استبدال خامات مشتراة من الأسواق القريبة والبعيدة بخامات البيئة المحلية لم ينتشر بين أفراد الطبقة العليا أنفسهم.

ويمكن لهذه الدراسة أن تكشف عن الأسباب التى دفعت ببداية ظهور الأبنية الخرسانية عند فردين من أفراد الدراسة ـ وهو ماسوف يدعو فيما بعد إلى تقليد هذا الاتجاه ـ حيث أشارت المعلومات الميدانية إلى أن المنافسة الشديدة بين العائلتين على السلطة فى القرية ممثلة فى «العمودية»، وتعمد أحد أصحاب البيتين إظهار قدراته المادية فى مقابل قدرات الآخر من خلال بناء هذا النمط من البيوت الخرسانية، وهو الأمر الذى يبرز التميز والاختلاف، ومن ثم الأحقية فى السلطة. ومن هنا أصبح لشكل المنزل وطرق وخامات تنفيذه دورًا فى تحديد الوضع الاجتماعى لصاحبه بصورة تتفوق كثيرًا عما كان عليه الحال فى المبانى الملتصقة بالحوارى والأزقة. ولعل ذلك يشير فى الوقت نفسه إلى أن الحاجة إلى الأمن كانت الوظيفة الأقوى التى تغلبت حتى على تحسين شكل المنزل فى بدايات نشأة القرى، إذ أن الاحتياج الملحّ إلى الآخر لم يكن يدعو إلى منافسة شكلية ، بل إن الأدوار الاجتماعية ومدى الالتزام بالمعايير الأخلاقية كانت الأقوى فى تسكين الأفراد فى أوضاعٍ اجتماعية تتناسب وأدوارهم التى يؤدونها فى حياة الجماعة.







بدأ نفر قليل من أفراد الطبقة العليا مجاراة هذا الاتجاه فى تحديث شكل المنزل وطرق بنائه وخامات البناء وذلك فى بداية النصف الثانى من القرن العشرين، غير أن الانتشار الواسع لتحديث أنماط العمارة التقليدية للمسكن الريفى وتفسيرها فى مجتمع الدراسة بدأ فى مطلع ثمانينيات القرن العشرين، وأصبح الانتشار يسرى بصورة أقوى بين أفراد الطبقة الدنيا وبعض أفراد الطبقة الوسطى الذين سافروا إلى العراق فى فترة الحروب التى خاضتها العراق مع إيران. ويمكن القول بأن إسراع أفراد الطبقة الدنيا ناحية المبانى الخرسانية يكشف عن محاولاتهم مجارة الطبقة الوسطى والعليا بل تجاوزهم فى الإسراع ناحية التجديد والتحديث واللجوء إلى سوق الشراء واقتناء ما يتيحه من إظهار الوضع الاقتصادى الجديد لأبناء تلك الطبقة. ومن هنا يتضح أن المسكن الريفى لعب دورًا وظيفيًا مهمًا إذ يرمز إلى الوضع الطبقى لصاحبه من حيث المساحة التى يحتلها وخامات بنائه وطلائه.

ثالثًا: التقسيم الداخلى والفراغات

درج أفراد المجتمع على تقسيم المنزل من الداخل بحيث يناسب النشاط القائم به، وهو بذلك يفصح عن حاجات أفراد المجتمع ـ كغيرهم من المجتمعات ـ إلى التعايش مع منطق الظرف الذى تفرضه أحيانًا طبيعة النشاط الاقتصادى القائم على الزراعة الموسمية، وهو فرض إجبارى يلتزم بقواعده أفراد المجتمع الذين ارتضوا القيام بهذا النشاط، ورسخت فيما بينهما علاقة مستمدة من خبرة التجربة، وفى أحيانٍ أخرى يتحكم فى التقسيم الداخلى للمنزل وضع اجتماعى متفق عليه فيما بين أفراد المجتمع، ليكون المسكن بذلك وحدة اجتماعية ذات ملمح يمثل فى النهاية الملامح الاجتماعية العامة للمجتمع الريفى. ويتداخل هذان البعدان الاقتصادى والاجتماعى

معًا ليشكلا المسكن الريفى بطابعه الخاص. إذ أن الوضع الطبقى لصاحب المنزل والذى يتحدد بناءً على إمكاناته الاقتصادية يفرض تقسيمًا داخليًا للمسكن يناسب هذا الوضع.

كذلك فإن احتياج الناس إلى التكامل الأمنى بالالتصاق والاقتراب قد ساهم كما أشرنا من قبل فى اختيار موقع السكنى فى الحارات والأزقة، وهو الأمر الذى دعم أيضًا العيش فى أسرٍ ممتدة داخل المسكن الواحد ليتحكم هذا الوضع فى تقسيم المنزل من الداخل ليناسب هذا الاختيار الاجتماعى.



ولا يغيب عن هذه الدراسة أن تشير إلى أن الوضع الاجتماعى للمرأة ـ حسب انتمائها الطبقى ـ قد شارك أيضًا فى رسم التقسيم.

ومن خلال الواقع الميدانى تكشف المعلومات التى أدلى بها الإخباريون والإخباريات من كبار السن بأن التغيرات التى طرأت على التقسيم الداخلى للمسكن الريفى قد سار على النهج نفسه الذى سارت عليه المراحل الثلاث لاختيار موقع المسكن، غير أن الملاحظة الميدانية أفادت بظهور اتجاه رابع بدأ ينتشر بين الناس فى نهاية القرن العشرين وحتى الآن. وفيما يلى استعراض لأهم ملامح التغير التى طرأت على التقسيم الداخلى للمسكن الريفى فى قرية البحث فى المراحل الأربع:



١ ـ شغلت «القاعة» أو «قاعة الفرن» موقعًا رئيسًا بجميع الدُّور واستمر الوضع حتى بداية اللجوء إلى المبانى الخرسانية. ولعبت تلك «القاعة» دورًا مهمًا فى مجريات الحياة بالمجتمع القروى. حيث تعددت وظائفها عند جميع الطبقات الاجتماعية، إذ أن الحاجة إليها فى فصل الشتاء كانت ترتكز على الإشعال اليومى للفرن الذى يتخذ موقعًا رئيسًا بها، ويحتل ما يزيد على ثلثى فراغها. وهو الأمر الذى دعم اللجوء إليها للمبيت الشتوى لاستثمار دفء الإشعال اليومى المتكرر للأغراض التالية:



ـ تسوية الخبز وإنضاج بعض المأكولات.

ـ «تحميص» الذرة لإتمام جفاف الحبيبات تمهيدًا لطحنها.

ـ قتل الجراثيم المتعلقة بأوعية حلب اللبن وهو ما يطلق عليه «سمط المتارد»، إذ كانت تحرص ربة المنزل على الدفع بتلك الأوعية فى التجويف السفلى للفرن والذى يحتوى على النار المشتعلة فتتعرض الأوعية «المتارد» للنار بشكل مباشر.

ـ تحويل اللبن من صورته السائلة (الحليب) إلى حالة من التماسك (الرائب) والذى يسمح بعد ذلك بتحويله إلى الجبن «القريش».

ويشير هذا الإشعال اليومى اللازم لتسيير أمور الحياة بالمجتمع الزراعى، وكذلك استثمار الدفء المترتب على تلك الحاجات الملحة، يشير ذلك إلى أن المجتمعات الريفية ـ والذى يُعد النشاط الزراعى الموسمى نشاطًا رئيسًا للأفراد فيها ـ كانت تلجأ إلى المتاح والموجود لتسيير أمور الحياة وتيسيرها دون اللجوء إلى سوق الشراء إلا فى حدود ضيقة، ويعود ذلك إلى حكمة الناس فى التعايش مع منطق الحياة المفروض. إذ أن الزراعة الموسمية لم تتح للمزارعين فرصة امتلاك

السيولة النقدية إلا فى موسم جنى الأقطان، وهو امتلاك موسمى يوظف فى سد حاجات رئيسة مؤجلة لذلك الموسم.

نضيف إلى ذلك أن «قاعة الفرن» هذه ساهمت فى أدوار وظيفية مكملة لوظيفتها الرئيسة التى عرضنا لها لصالح قاطنى المسكن أنفسهم، إذ ساهمت أيضًا فى تدفئة الأفراخ، حيث كانت تحتل تلك الأفراخ سطح الفرن الممتد على مدار نهار الشتاء، ثم يتم تجميعها فى أقفاصها لتسمح للأفراد بالمبيت. وكانت تستقر فى موقع آخر من الغرفة لتنال قسط الدفء نفسه الذى يحصل عليه أفراد الدار.

لعل توفر السيولة النقدية اليومية منذ الثلث الأخير من القرن العشرين ـ ناتجًا ذلك عن الاشتغال بالوظائف الحكومية وغيرها وكذلك السفر إلى الدول العربية النفطية ـ دفع بالأفراد فى اتجاه إلغاء وجود «قاعة الفرن» بالمساكن التى قد تم تشييدها فى تلك الأثناء، بل حرص الناس على إلغائها بالمساكن القديمة، ليحتل الفرن موقعًا آخر فى دهليز الدار، وتم إشغال الغرفة لغرض آخر من الأغراض، وغالبًا ما تم توظيفها لأغراض المبيت على مدار العام، واحتلت أثاثات المبيت (الأسرَّة وغيرها) مكان الفرن وتم اللجوء إلى ماتتيحه الأسواق من أغطية تمنع عن الناس برد الشتاء.







٢ ـ شغلت «المصطبة» مكانًا مهمًا فى دور الطبقة الدنيا والوسطى وعند بعض أفراد الطبقة العليا، واتخذت موقعًا مميزًا فى فراغات المنزل إذ احتلت الفراغ الأمامى للمسكن، والذى يلى باب الدخول مباشرة، وكانت ترتفع المصطبة عن الأرض بما يقدر بنصف متر، ويبلغ طولها أحيانًا أربعة أمتار وعرضها متران ونصف المتر (حسب مساحة المنزل وفراغاته وتقسيماته).

ولعبت المصطبة أدوارًا وظيفية متعددة حيث كانت تُعد لاستقبال الضيوف والسمر الليلى، وأيضًا تناول الوجبات، إذ أن ارتفاعها عن الأرض كان يبعد الجالسين عن حركة الحيوانات والطيور المتحركة بأرجاء المنزل. كذلك فقد لجأ أفراد المجتمع إلى تلك المصطبة للمبيت فى فصل الصيف.

تعرضت المصطبة لنفس ماتعرضت له «قاعة الفرن» وتزامن إلغاؤها مع زمن إلغاء «قاعة الفرن». ولعل ذلك يعود إلى الأسباب نفسها التى أشرنا إليها من قبل.

٣ ـ كذلك فقد شغلت حظيرة «زريبة» الحيوانات موقعًا فى مساكن الطبقة العليا والوسطى، ولم يكن أفراد الطبقة الدنيا فى حاجة إليها، نظرًا لعدم استحواذهم على تلك الحيوانات لأن وجودها بالمنزل يرتبط بالاستحواذ على أراضٍ زراعية تسد حاجة تلك الحيوانات، واختار الأفراد أن يحتل موقع الحظيرة مؤخرة الدار حتى تبتعد بما تضمه من حيوانات عن اللصوص، إذ لا يتمكنون من الوصول إليها إلا بعد أن يمروا على النائمين فى مقدمة الدار.

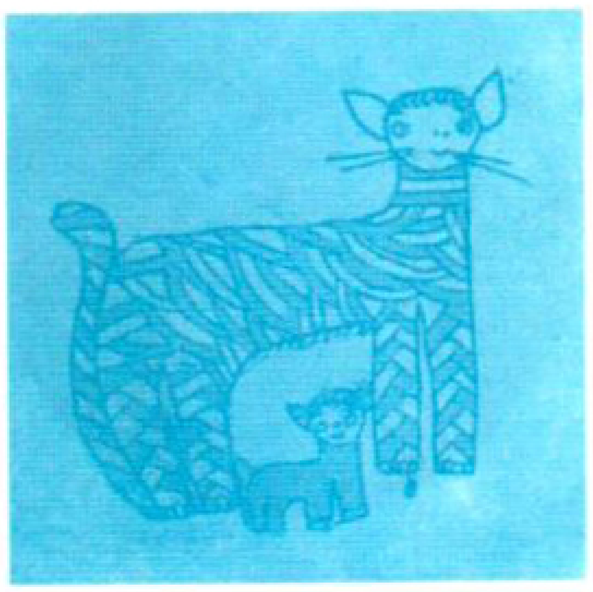
لعبت «الزريبة» أدوارًا متعددة مثل الأدوار التى لعبتها بقية تقسيمات الدار. حيث كانت تُعد بمثابة مخزن دائم للسماد البلدى الذى يغذى تربة الحقل، كذلك فقد لجأت سيدات المنزل إليها لإلقاء المخلفات المترتبة على كنس الدار.

تنازل الموظفون والذين فضلوا تأجير أراضيهم الزراعية للفلاحين المتفرغين لأعمال الحقل وتربية الحيوانات عن وجود «الزريبة» فى مساكنهم الجديدة، بل

حرصوا على أن يتم تقسيم البيت على غرار تقسيم الحضر. وهنا بدأ الاتجاه ناحية تخصيص الغرف والفراغات لوظائف بعينها، دون اللجوء إلى تعدد وظائفها على مدار اليوم كما كان الحال فى المساكن التقليدية. فالغرف المخصصة للنوم أو المطبخ أو الحمام أو الصالة لا يصح فى هذه المرحلة من التغير إلا أن تؤدى دورها الوظيفى المحدد لها، وهو الأمر الذى دفع بفئة الموظفين إلى سوق الشراء لاقتناء ما يلزم أهل المنزل من لحوم وبيض وزبد وكذلك الخبز.

حرص بعض أفراد تلك الفئة والذين لم يتنازلوا عن أراضيهم الزراعية على تجديد المنزل: بحيث يتكون من منزل حديث يتناسب مع وضعهم الجديد يتصدر الواجهة، ويأتى خلفه تقسيم تقليدى يحتوى على حظيرة للحيوانات، وأيضًا بعض الغرف والفراغات التى تناسب النشاط الزراعى وما يتبعه من أعمال ومخازن وفرن تقليدى.

٤ ـ بدأ اتجاه أفراد مجتمع الدراسة فى تسعينيات القرن العشرين إلى التوسع الرأسى فى مساحات المنازل التقليدية. ويرجع ذلك إلى حاجة الأفراد إلى العيش فى أسرٍ نووية، وجاء التوسع الرأسى ليلبى تلك الحاجة، وقد دفع أيضًا إلى هذا الاتجاه الجديد تشدد الحكومة فى منع البناء على الأراضى الزراعية. ويمكن القول هنا أن القرارات التى تصدر عن الحكومات قد تلعب دورًا مؤثرًا فى توجيه الناس ناحية إجراءات تتناسب مع تلك القرارات، وهى حكمة جمعية تكشف عن حرص الجماعة دائمًا على التعايش مع الظرف الجديد بوصفها صيغة من صيغ إعادة التوازن مع مفردات الحياة.



ولا تستطيع هذه الدراسة أن تدعى أنها عرضت للمسكن الريفى عرضًا تفصيليًا؛ إذ يحتاج ذلك إلى توسع التناول لكافة العناصر التفصيلية التى ترتبط بهذا الموضوع. غير أن مسعى هذا البحث نحو الوقوف على مدى تغير الأدوار الوظيفية للمسكن الريفى ـ من حيث اختيار المكان الذى يحتله، والخامات التى يبنى بها والتقسيم الداخلى له ـ كان هدفًا رئيسًا، وسوف نسعى لتتبع ما تنازلنا عن تناوله فى هذا المقام البحثى فى دراسة مفصلة بإذن الله.

الجنة والنار
بين كتب التراث والرؤى الشعبية

شوقى عبد القوى عثمان حبيب

مدير مركز الفنون الشعبية، الأسبق، اكاديمية الفنون، القاهرة



وجُد الخير والشر من بدء الحياة، وجدا ملازمين للإنسان؛ فأحيانًا تزيد كفة الخير على الشر لدى إنسان، وفى أحيان كثيرة تزيد كفة الشر على الخير، ولما لم يكن فى الحياة الدنيا ثواب للخير أو للعمل الصالح يكافأ عليه البشر، بما أن كثيرًا من الشرور لاتحاسب عليها السلطة المدنية فى تلك الحياة، لهذا كان لابد من الثواب والعقاب أو الوعد والوعيد فى الحياة الآخرة حسب الأعمال التى أتى بها الإنسان حال حياته.

فلابد للأحياء من الثواب والعقاب، فإذا افتقد هذا المبدأ اختلت منظومة الحياة، ففى الحياة الدنيا توجد السلطة ويوجد القانون اللذان يحافظان على تماسك المجتمع، ولكن يبقى أنه لابد وأن يكون أمام الإنسان فى الحياة الباقية أمل منشود يسعى الإنسان دومًا للوصول إلى أسمى درجات الثواب واجتناب العقاب، ولولا ذلك لاختلت الحياة الدنيا.

وأدرك الإنسان هذا حتى قبل عصر الرسالات، ففى الحضارة المصرية القديمة، وجد مايفيد ذلك فى متون الأهرام مثل «هل تريد أن تحيا»؟ «ياحوريا من يسيطر على حرية الصدق» (وهى الحرية التى لاتدع لأى شخص يمر بباب الجنة غير الصادقين المبرئين أمام الله).. «وخذ روح بيبى إلى السماء بين المنعمين حول الآلهة والذين يحميهم الإله... وقد ارتدوا أحسن الملابس الكتانية الأرجوانية، والذين يأكلون التين ويشربون الخمر».

فى هذه الأسطر القليلة يصور لنا باب الجنة الذى يقف أمامه الإله «حور» مسلحًا بحربة سحرية فى يده استعدادًا لمنع أى فرد من الدخول فيها غير المبرئين. وهذه أقدم

إشارة إلى وجود حارس لباب الجنة الذى نجده مذكوراً فى كتب الديانات السماوية (راجع سفر التكوين ـ الإصحاح ٣ ـ سطر ٢٤، والقرآن الكريم[١]، وفى إنجيل متى إشارات إلى فكرة التطهر وإلى مايغفر ومالايغفر من الخطايا، وجاء فى الرسالة الأولى للقديس بولس إلى أهل كورنتوس ـ أو الوعد والوعيد ـ أن النار ستمتحن كل فرد وتميز بين الخير والشر.

وفى ديانة الفرس نجد مايسمى بجسر الحساب أو جسر المفرق الذى يمتد عبر هاوية الجحيم بين الأرض والسماء ويتسع للنفوس الصالحة، ويضيق للنفوس الشريرة[٢]، وهكذا فى كل الديانات والمعتقدات نجد فكرة الحساب.

ولكن ماذا عن الجنة والنار فى الإسلام والذى يمكن القول بأنه أكثر الديانات التى تناولت الجنة والنار، وذلك فى النص القرآنى وفى تراثها المكتوب والشفاهى، والذى أضاف كتابه ورواته كثيراً من تخيلاتهم لما فى الجنة والنار من مفاتن ومحاسن فعمدوا إلى تشبيه ما فى الجنة بما فى الأرض وإن كان يفوقه فى الكم، فهناك اللؤلؤ والمرجان والياقوت والذهب والقصور....، وكذلك النار، فصوروا المعصية أو الخطأ والعذاب المقابل لكل معصية.

وقبل التطرق إلى حديث الجنة والنار فى الإسلام يجب أن نعرج على الجزيرة العربية حيث بزغ الإسلام لكى نتلمس آثارهما فى تراث الجزيرة العربية.

يذكر جواد على فى مفصله أن الكتابات الجاهلية لم تتناول ماسيحدث للإنسان بعد موته. وكل ماورد فيها توسل إلى الآلهة بأن تنزل غضبها على كل من يحاول تغيير قبر، أو إزالة معالمه، أو دفن ميت غريب فيه، وأن تنزل به الأمراض والآفات والهلاك، ولم تذكر تلك النصوص السبب الذى حمل أهل القبور على التشدد فى المحافظة على القبر وعلى ضرورة بقائه ودوامه. ولاندرى إذا كان ذلك عن تفكير بوجود بعث، ويتصور قيام الميت من قبره مرة أخرى، ورجوعه ثانية إلى الحياة، أو إلى عالم ثان، وهو عالم مابعد الموت، ولهذا حرصوا حرصاً شديداً على عدم السماح بدفن أحد فى قبر إلا إذا كان من أهل صاحب القبر ومن ذوى رحمه حتى لايتأذى الميت من وجود الغرباء، وليستأنس بأهله وبذويه مرة أخرى بعد عودة الحياة إليه، فيرى نفسه محشوراً معهم، ومع من أحبه فى حياته وهناك من كان يعتقد أن الميت وإن غيب فى قبره وانقطعت علاقته بأله وذويه إلا أن روحه لن تموت، وأنه يظل وهو فى قبره يقظاً متتبعاً لأخبار أهله.

أما كلمة جهنم[٣] فيرى العلماء أنها من الكلمات المعربة، ويظن المستشرقون أنها من أصل عبرانى، ومن أسماء جهنم على رأى علماء اللغة الهاوية[٤]. من هذا نجد أن تراث العرب قبل الإسلام يكاد يخلو من ذكر الجنة والنار بعكس النص القرآنى الذى به الكثير من الآيات عن الجنة والنار وكذلك التراث الإسلامى المعروف والشفاهى الذى ذخر بالكثير من الكتابات والمرويات عنهما.

وبقراءة القرآن الكريم نجد كثيراً من الآيات التى تصف الجنة وأهلها والأعمال التى أدخلتهم الجنة. ويرد ذكر الجنة[٥] فى آيات بأنها جنتان وفى آيات أخرى بأنها جنات. والوصف الغالب بأنها جنات تجرى من تحتها الأنهار وقال تعالى: ﴿ تِلْكَ حُدُودُ اللَّهِ وَمَنْ يُطِعِ اللَّهَ وَرَسُولَهُ يُدْخِلْهُ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ﴾[٦] كما وصف

(١) **تاريخ الحضارة المصرية (العصر الفرعونى)**، نخبة من العلماء، بدون تاريخ، ص٢٢٠.

(٢) دانتى اليجيرى، **الكوميديا الإلهية**، ترجمة حسن عثمان، مصر، ١٩٧٠.

(٣) جهنم: الجهنام القعر البعيد وبئر جهنم، وجهنام بكسر الجيم والهاء بعيدة القعر وبه سميت جهنم لبعد قعرها وهى من أسماء النار، لسان العرب مادة جهنم. والنار سميت سقر لأنها تذيب الأجسام والأرواح، لسان العرب مادة سقر.

(٤) جواد على (دكتور)، **المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام**، ج٦، ص ص ١٣١ ـ ١٣٥، الطبعة الثالثة، مصر، ١٩٨٠.

(٥) على سبيل المثال ارجع للقرآن الكريم للسور: البقرة ٢٥، آل عمران١٥، النساء ١٢، الأنعام ٩٩، الرعد ٢٣، الحج ٢٣، الدخان ٥٠ـ ٥١ ـ ٥٢ ـ ٥٣، محمد ٢١، الزخرف ٦٩، ٧٠، ٧١... إلخ.

(٦) النساء: آية ١٢.

القرآن الكريم بعض لباس أهل الجنة مثل: ﴿ يَلْبَسُونَ مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَقَابِلِينَ ﴾(٧)، ﴿ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ ﴾(٨)، كما أن بالجنة فواكه مختلفة. والجنة درجات تدخل على حسب إيمان الإنسان بالله ورسوله وعمله فى الحياة الدنيا، ﴿ وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ * فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ * ذَوَاتَا أَفْنَانٍ ﴾(٩) وقال تعالى: ﴿ إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ * التَّائِبُونَ الْعَابِدُونَ الْحَامِدُونَ السَّائِحُونَ الرَّاكِعُونَ السَّاجِدُونَ الْآمِرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَالنَّاهُونَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَالْحَافِظُونَ لِحُدُودِ اللَّهِ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ ﴾(١٠).

(٧) الدخان: آية ٥٣.
(٨) الحج: آية ٢٣.
(٩) الرحمن: آية ٤٦ـ ٤٨.
(١٠) التوبة: آية ١١١ـ ١١٢.

كما وصف القرآن الكريم النار أيضًا ومن هم المعذبون فيها ودرجاتهم: فمنهم من يمكث فيها أبدًا ومنهم يمكث فيها بعضًا من الوقت على حسب الإيمان بالله ورسوله وأعماله فى الدنيا.

ومن المخلدين فى النار من غير البشر إبليس وأتباعه، قال تعالى: ﴿ وَإِنَّ جَهَنَّمَ لَمَوْعِدُهُمْ أَجْمَعِينَ * لَهَا سَبْعَةُ أَبْوَابٍ لِكُلِّ بَابٍ مِنْهُمْ جُزْءٌ مَقْسُومٌ ﴾(١١) فلكل باب طائفة تتكافأ مع شرهم.

(١١) الحجر: آية ٤٣ ـ ٤٤.

وعن المعذبين فى النار قال تعالى: ﴿ وَيُعَذِّبَ الْمُنَافِقِينَ وَالْمُنَافِقَاتِ وَالْمُشْرِكِينَ وَالْمُشْرِكَاتِ الظَّانِّينَ بِاللَّهِ ظَنَّ السَّوْءِ عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ وَغَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ وَلَعَنَهُمْ وَأَعَدَّ لَهُمْ جَهَنَّمَ وَسَاءَتْ مَصِيرًا ﴾، ﴿ أَفَمَنِ اتَّبَعَ رِضْوَانَ اللَّهِ كَمَنْ بَاءَ بِسَخَطٍ مِنَ اللَّهِ وَمَأْوَاهُ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ * هُمْ دَرَجَاتٌ عِنْدَ اللَّهِ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِمَا يَعْمَلُونَ ﴾(١٢).

(١٢) الفتح: آية ٦، وآل عمران: آية ١٦٢-١٦٣.

ومما جاء فى وصف شدة النار والعذاب قوله تعالى: ﴿ هَذَانِ خَصْمَانِ اخْتَصَمُوا فِي رَبِّهِمْ فَالَّذِينَ كَفَرُوا قُطِّعَتْ لَهُمْ ثِيَابٌ مِنْ نَارٍ يُصَبُّ مِنْ فَوْقِ رُءُوسِهِمُ الْحَمِيمُ * يُصْهَرُ بِهِ مَا فِي بُطُونِهِمْ وَالْجُلُودُ ﴾(١٣) وقوله عز وجل: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴾(١٤) بمعنى أنه كلما احترقت جلود المعذبين جعلنا لهم جلودًا أخرى كى يذوقوا العذاب.

(١٣) الحج: آية ١٩ـ ٢٠.
(١٤) النساء: آية ٥٦، لمزيد من التفاصيل سورة: الزخرف، محمد، الرحمن، النحل، الفتح، القمر.

مما سبق نجد أن وصف الجنة والنار فى القرآن الكريم هو وصف لتقريب صورة كل منهما إلى أذهان العباد وليس لإعطاء صورة كاملة عن الجنة والنار وموقع كل بشر منها. ويفهم من القرآن الكريم أنهما درجات ولكل إنسان مقامه أو درجة يلج إليها على حسب ماقدمه من أعمال.

ولكن كيف تناولت بعض التفاسير موضوع الجنة والنار، هل التزمت بالإشارات البسيطة التى وردت فى القرآن الكريم، أم أفاضت؟ فالطبرى يذكر على لسان النبى ﷺ «ثم أخذت على الكوثر حتى دخلت الجنة فإذا فيها مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، وإذ فيها رمان كأنه جلود الإبل المقتبة، وإذ فيها طير كأنها البُخت. فقال أبو بكر: إن تلك الطير لناعمة، قال: أكلتها أنعم منها ياأبا بكر، وإنى لأرجو أن تأكل منها، ورأيت فيها جارية فسألتها لمن أنت، فقالت لزيد بن حارثة»(١٥).

وعلى لسان النبى (ﷺ) «ثم نظرت فإذا أنا بقوم لهم مشافر كمشافر الإبل، وقد وكل بهم من يأخذ بمشافرهم ثم يجعل فى أفواههم صخرًا من نار يخرج من أسافلهم. قلت ياجبريل من هؤلاء؟ هؤلاء الذين يأكلون أموال اليتامى ظلمًا، ثم نظرت

(١٥) الطبرى «أبو جعفر محمد بن جرير الطبرى»: تفسير الطبرى المسمى **جامع البيان فى تاويل القرآن**، لبنان، مجلد ٨، ص ١٤.

فإذا أنا بقوم يُحذى من جلودهم ويُردُ فى أفواههم ثم يقال كلوا كما أكلتم، قلت من هؤلاء ياجبريل، هؤلاء الهمازون واللمازون الذين يأكلون لحوم الناس، ويقعون فى أعراضهم بالسب... ثم نظرت فإذا أنا بنساء معلقات بثديهن ونساء منكسات بأرجلهن قلت من هؤلاء ياجبريل قال: هن اللاتى يزنين ويقتلن أولادهن»(١٦)

(١٦) **نفسه**، ص١٣.

أما ابن كثير فيذكر أن رسول الله ﷺ أحس بريح مسك وسمع صوتًا فقال: ياجبريل ماهذا الصوت وهذا المسك؟ قال: هذا صوت الجنة تقول يارب ائتنى بما وعدتنى فقد كثرت غرفى واستبرقى وحريرى وسندسى وعبقرى ولؤلؤى ومرجانى وفضتى وذهبى وأكوابى وصحافى وأباريقى وعسلى ومائى ولبنى وخمرى فائتنى بما وعدتنى، فقال لك كل مسلم ومسلمة ومؤمن ومؤمنة، ومن آمن بى وبرسلى وعمل صالحًا ولم يشرك بى شيئًا.

وسمع رسول الله صوتًا منكرًا، فقال: ياجبريل ماهذا الصوت؟ قال: هذا صوت جهنم تقول يارب ائتنى بما وعدتنى فقد كثرت سلاسلى وأغلالى وسعيرى وحميمى وضريعى وعذابى، وقد بعد قعرى واشتد حرى فائتنى بما وعدتنى، قال لك كل مشرك ومشركة، وكافر وكافرة، وكل خبيث وخبيثة، وكل جبار لايؤمن بيوم الحساب(١٧).

(١٧) ابن كثير «أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشى الدمشقى» (ت ٧٧٤هـ): **تفسير ابن كثير**، لبنان، ج٣ ص١٨.

وفى السيرة النبوية لابن هشام يذكر أن رسول الله (ﷺ) يقول «ثم رأيت رجالاً لهم مشافر كمشافر الإبل، وفى أيديهم قطع من نار كالأنهار يقذفونها فى أفواههم فتخرج من أدبارهم فقلت من هؤلاء ياجبريل، قال: هؤلاء أكلة أموال اليتامى ظلمًا».

قال: «ثم رأيت رجالاً لهم بطون لم أر مثلها قط، يمرون عليها كالإبل المهمومة حين يعرضون على النار يطئونهم لايقدرون على أن يتحولوا من مكانهم ذلك. قلت من هؤلاء ياجبريل؟ قال: هؤلاء أكلة الربا».

قال: «ثم رأيت رجالاً بين أيديهم لحم ثمين طيب، إلى جنبه لحم غث منتن ياكلون من الغث المنتن ويتركون السمين الطيب: قلت من هؤلاء ياجبريل؟ قال هؤلاء يتركون ماأحل الله لهم من النساء، قال ثم رأيت نساء معلقات بثديهن، فقال جبريل هؤلاء اللاتى أدخلن على أزواجهن من ليس من أولادهم»(١٨).

(١٨) ابن هشام «على أبو محمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميرى» (ت ٢١٨هـ): **السيرة النبوية**، تحقيق محمد محى عبد الحميد، مصر ١٩٣٧، ص ص١٢ ـ ١٣.

وفى المعراج يقول رسول الله (ﷺ): «وأدخلنى الجنة فرأيت القصور من الدر والياقوت والزبرجد ورأيت نهرًا يخرج من أصله ماء أشد بياضًا من اللبن وأحلى من العسل يجرى على أرض من الدر والياقوت والمسك، فقال هذا الكوثر الذى أعطاك ربك، ثم عرض علىَّ النار فنظرت إلى اغلالها وسلاسلها وحياتها وعقاربها ومافيها من العذاب، ثم أخرجنى».

وبإعادة قراءة القرآن الكريم نجد أن ماجاء بالقرآن الكريم عنهما لايتعدى الإشارة أو الرمز لتقريب المعنى والصورة إلى الأذهان، ولكن عندما ننظر فى الرواية الشفاهية للجنة والنار نجد أن الحاكى أو الراوى الشعبى عمد إلى التصوير والتجسيم ورسم المواقف وكأنه قرأ أو سمع من مصدر موثوق، ويعمد أحيانًا إلى إسناد المصدر، فهو يقدم لنا صورة كاملة عن الجنة والنار ومن هم أهلوها ودرجاتهم فى كل من الجنة والنار، وماإقترفوه من حلال أو حرام، وذلك كله من خلال روايته عن الإسراء والمعراج فماذا يروى الراوى؟

للجنة ثمانية أبواب من ذهب وجواهر مكتوب على الباب الأول لا إله إلا الله محمد رسول الله وهو باب الأنبياء والشهداء، والثانى باب المصلين، والثالث باب المزكين،



والرابع باب الآمرين بالمعروف والناهين عن المنكر، والخامس باب من يمنع نفسه عن الشهوات، والسادس باب الحجاج، والسابع باب المجاهدين، والثامن باب المتقين الذين يعملون الخير، وهى ثمانى جنات أولها دار الجلال وهى من لؤلؤ أبيض، وثانيها دار السلام وهى من ياقوتة حمراء، وثالثها جنة المأوى وهى من زبرجد أخضر، ورابعها جنة الخلد وهى من مرجان أحمر وأصفر، وخامسها جنة النعيم وهى من فضة بيضاء، وسادسها جنة الفردوس وهى من ذهب أحمر، وسابعها جنة عدن وهى درة بيضاء، وثامنها دار القرار وهى مشرقة على الجنان كلها، ولها بابان ومصراعان، ومصراع من ذهب ومصراع من فضة، بين المصراع والآخر كما بين السماء والأرض، وأما بناؤها فمن ذهب وفضة، وطينها المسك وترابها عنبر، وحشيشها زعفران، وقصورها من لؤلؤ وغرفها من يواقيت، وفيها نهر الرحمة ويجرى فى جميع الجنات وفيها نهر الكوثر، وهو نهر النبى محمد عليه السلام، أشجارها الدر واليواقيت، وفيها نهر الكافور والسلسبيل وغير ذلك من أنهار كثيرة.

وسأل النبى جبريل عن منابع هذه الأنهار فجاءه ملك وسلم على النبى وقال له اغمض عينيك ثم افتحهما فوجدت قبة من درة بيضاء ولها باب من ياقوت أخضر وقال الملك للنبى (ﷺ) قل بسم الله الرحمن الرحيم وادخل فدخلت العتبة فرأيت الأنهار الأربعة تجرى من أربعة أركان القبة، ورأيت مكتوبًا على الأركان الأربعة بسم الله الرحمن الرحيم، ورأيت نهر الماء يخرج من ميم بسم، ونهر اللبن يخرج من هاء الله، ونهر الخمر يخرج من ميم الرحمن، ونهر العسل يخرج من ميم الرحيم.. ومن قال بسم الله الرحمن الرحيم بقلب خالص سقاه الله من هذه الأنهار.

ويسقى الله تعالى أهل الجنة يوم السبت من ماء الجنة ويوم الأحد من عسلها ويوم الإثنين من لبنها ويوم الثلاثاء من خمرها، وإذا شربوا سكروا فيطيرون ألف عام حتى ينتهوا إلى جبل عظيم من مسك يخرج السلسبيل من تحته يشربون منه، وذلك يوم الأربعاء، ثم يطيرون ألف عام حتى ينتهوا إلى قصر منيف فيه سرر مرفوعة وأكواب موضوعة، فيجلس كل واحد على سرير فينزل عليهم شراب الزنجبيل، وذلك يوم الخميس، ثم يطيرون ألف عام حتى ينتهوا إلى مقعد صدق وذلك يوم الجمعة، فيجلسون على مائدة الخلد فينزل عليهم رحيق مختوم ختامه مسك فيشربون منه.

وأكبر أشجار الجنة شجرة أصلها در ووسطها من ياقوت وأغصانها من زبرجد وأوراقها من سندس وعليها سبعون ألف غصن وأصل أشجار الجنة من فضة وأوراقها من الفضة والذهب، وعن على رضى الله عنه أنه قال: إن فى الجنة شجرة يخرج من أعلاها الحلل ومن أسفلها خيل ذات أجنحة مسرجة ملجمة مرصعة بالدر والياقوت فيركب عليها أولياء الله تعالى فتطير بهم فى الجنة. وهناك شجرة يسير الراكب فى ظلها مائة عام ولايقطعها، قال تعالى: ﴿ وَظِلٍّ مَّمْدُودٍ * وَمَاءٍ مَّسْكُوبٍ * وَفَاكِهَةٍ كَثِيرَةٍ * لاَّ مَقْطُوعَةٍ وَلاَ مَمْنُوعَةٍ ﴾(١٩).

(١٩) سورة الواقعة: آية ٣٠ ـ ٣٣.

وفى الجنة حور خلق بدنها من الزعفران والمسك والعنبر وشعرها من الحرير، مكتوب على صدرها اسم زوجها واسم من أسماء الله تعالى وفى كل يد عشر أساور من ذهب وفى أصابعها عشر خواتم، وفى رجليها عشرة خلاخيل من الجوهر، ومكتوب على نحرها من أحب أن يكون له مثلى فليعمل بطاعة الله.

وأهل الجنة جرد مرد مكحلون وللرجال شوارب خضر ويكون على الواحد من أهل الجنة سبعون حلة تتلون فى كل ساعة سبعون لونًا، و يرى وجهه فى وجه زوجته وترى هى وجهها فى وجه زوجها، وصدرها وساقها فى صدره وساقه، وعن أبى هريرة رضى الله عنه أن أهل الجنة يزدادون كل يوم جمالاً وحسنًا كما يزدادون فى الدنيا شبابًا، وهو مايعطى الرجل قوة مائة فى الأكل والشرب والجماع.

أما النار فقد طلب النبى (ﷺ) من جبريل أن يصفها له، فقال إن الله تعالى خلق النار فأوقدها ألف عام حتى احمرت ثم أوقدها ألف عام حتى ابيضت ثم ألف عام حتى اسودت، وقال مجاهد إن لجهنم حيات كأعناق الإبل وعقارب كالبغال فيهرب منها أهل النار إلى النار.

وللنار سبعة أبواب مفتوحة بعضها أسفل بعض، من الباب إلى الباب مسيرة سبعمائة عام، كل باب أشد حرًا من الذى يليه سبعين ضعفًا، والباب الأول يسمى جهنم؛ لأنه يتجهم فى وجوه الرجال والنساء فيأكل لحومهم. والباب الثانى يقال له لظى؛ لأنه يشوى اللحم، والثالث يقال له سقر؛ لأنه يأكل اللحم دون العظم، والرابع يقال له الحطمة؛ فقد قال تعالى: **﴿وما أدراك ما الحطمة نار الله الموقدة﴾**(٢٠) تحطم العظام. والباب الخامس يقال له الجحيم؛ لأنه عظيم الجمرة والجمرة الواحدة أكبر من الدنيا، والباب السادس يقال له السعير؛ لأنه يسعر بهم ولم يطفأ منذ خلق، فيه ثلاثمائة قصر فى كل قصر ثلاثمائة بيت فى كل بيت ثلاثمائة لون من العذاب، وفيه الحيات والعقارب والقيود والسلاسل والأغلال، والباب السابع يقال له الهاوية من وقع فيه لم يخرج منه أبدًا وضمن بئر الهبهاب يخرج من نار تستعيذ منه النار، وأبواب النار حديد وفرشها الشوك وأرضها نحاس ورصاص وزجاج(٢١).

ويقول راو آخر عن النار: هى سوداء مظلمة ممتزجة بغضب الله، وقيل إن نار الدنيا لها ضياء؛ لأنها غمست فى بحر القدرة سبعين مرة حتى صار شعاعًا ونورًا ينتفع به، وبها سبعون ألف بحر من رصاص مذوب ومثلهم من قطران، على ساحل كل بحر ألف مدينة من نار، فى كل مدينة ألف قصر من نار، فى كل قصر سبعون ألف تابوت من نار، فى كل تابوت سبعون ألف صندوق من نار، فى كل صندوق سبعون ألف صنف من العذاب، وفيها حيات كأمثال النخل الطويل وعقارب كالبغال وفيها سبعون ألف بئر من الزمهرير.

ولجهنم أربع قوائم مابين كل قائمة ألف عام وبكل قائمة ثلاثون رأسًا وفى كل رأس ثلاثون ألف فم، وفى كل فم ثلاثون ألف ضرس، وكل ضرس مثل جبل أحد ألف مرة، وفى كل فم شفتان كل شفة مثل طباق الدنيا، وفى كل شفة سلسلة من حديد بكل سلسلة منها سبعون ألف حلقة ويمسك بكل حلقة ما لايعد من الملائكة ويؤتى بجهنم على يسار العرش يوم القيامة.

قال رسول الله (ﷺ) إذا كان يوم القيامة يخرج من النار شىء اسمه حريش يتولد من العقرب رأسه فى السماء السابعة وأذناه تحت الأرض السفلى، فينادى سبعين مرة أين من بارز الرحمن وأين من حارب الرحمن، فيقول جبريل عليه السلام ماذا تريد ياحريش فيقول أريد خمسة، أين من ترك الصلاة وأين من منع الزكاة، وأين من شرب الخمر، وأين من أكل الربا، وأين من يتحدث بحديث الدنيا فى المساجد فيجمعهم فى فمه ويرجع إلى جهنم.

(٢٠) الحطمة، اسم من النار لأنها تحطم ماتلقى، وقيل الحطمة باب من أبواب جهنم، وكل ذلك من الحطم الذى هو الكسر والدق، لسان العرب مادة حطم، سورة الهمزة، مكية.

(٢١) محمد أحمد خرغام، ٧٠ سنة، لايعمل، القاهرة، ٢٠٠١.



ويستطرد الراوى قائلا: ويصف رسول الله (ﷺ) أهل جهنم: «رأيت نساء باكيات حزينات يتضرعن فلا يرحمن، فقلت من هؤلاء ياأخى جبريل، قال هؤلاء اللواتى يتزين لغير أزواجهن، ورأيت نساء قد احترقت وجوههن وألسنتهن مندلعات على صدورهن، وهؤلاء اللواتى يقلن لأزواجهن طلقنا من غير سبب، ورأيت نساء معلقات بشعورهن، ومكبلات بثديهن بكلاليب من نار، وهؤلاء اللاتى كن يرضعن أولاد الناس بغير إذن أزواجهن، ورأيت نساء سود الوجوه ياكلن أمعاءهن فقلت، من هؤلاء ياأخى جبريل، قال هؤلاء القوادات اللاتى يجمعن بين اثنين على الحرام.

ورأيت رجالاً منقلبين على وجوههم وعلى ظهورهم صخرة من نار، والملائكة يضربونهم بمقامع من حديد، فقلت: من هؤلاء يا أخى جبريل قال هؤلاء اللوطية، ورأيت رجالاً ونساء مصفدات بأصفاد من نار، وجباههم قد اسودت والحيات مطوقات بأعناقهم تلدغهم فتهرى لحومهم، وهؤلاء الذين يكنزون الذهب والفضة ولاينفقونها فى سبيل الله، ورأيت رجالاً ونساء تدخل النار فى أدبارهم وتخرج من أفواههم وهؤلاء الهمازون واللمازون والغمازون(٢٢).

(٢٢) عبد الستار على الحنفى، ٦٠ سنة، خادم مسجد، القاهرة، ٢٠٠٢.

وبالنظر إلى ماسبق نجد أن مشاهد الجنة والنار فى كتب التراث وفى الرؤى الشعبية تختلف اختلافًا بينًا عما ورد فى القرآن الكريم؛ ففى القرآن الكريم جاءت الإشارات إلى الجنة والنار موحية بما فى الجنة من نعيم وبما فى النار من عذاب أليم، ويتفاوت مقدار النعيم أو شدة العذاب على حسب الإيمان والعمل.

وربما كان الطبرى، المتوفى فى القرن الرابع الهجرى، هو أول من أشار فى تفسيره إلى ماشاهده رسول الله (ﷺ) فى كل من الجنة والنار. ويمكننا بقول آخر أن نعتبر الطبرى ـ فيما لدينا من مادة مكتوبة ـ هو الذى وضع اللبنات الأولى لما شاهده رسول الله (ﷺ) فى الإسراء والمعراج، تلك اللبنات كانت الأساس الذى بنيت عليه تلك المشاهد التمثيلية التى تصور تصويرًا تفصيليًا مراتب الجنة ومدارج النار ودرجاتها وأهل كل منهما وصور النعيم وصور العذاب.

إن الإسراء والمعراج وهو الحدث الرئيسى الذى بنى عليه ماسبق لم يحظ بكثير من الآيات القرآنية، ولم يقف عنده كتاب الله طويلاً، وبالمثل نجد أن أقرب كتاب زمانى لحياة رسول الله (ﷺ) وضع لسيرته الكريمة كان كتاب «السيرة» لمحمد بن إسحاق المتوفى فى عام ١٥١هـ، وهذه السيرة لم يرد فيها شىء مما قرأناه عند الطبرى أو فى كتب التراث.

ويلاحظ ماعمدت إليه كتب التفاسير أو كتب التراث والرواة من إسناد مروياتهم إلى رسول الله (ﷺ) أو إلى بعض الصحابة وتطعيمها ببعض الأحاديث غير الصحيحة.

كل ذلك يدعو إلى التساؤل، ماالذى أدى إلى أن تحفل كتب التراث وأحاديث الرواة بل وعظ بعض الواعظين بهذه المشاهد التمثيلية لما فى الجنة من نعيم ولما فى النار من عذاب مقيم، والبعيدة كل البعد عما جاء فى القرآن الكريم.

أثارت رحلة الإسراء والمعراج تساؤلات كثيرة حول ما إذا كانت بالروح أم الجسد أم بالروح والجسد، وعما شاهده رسول الله (ﷺ) حبيب الله وهو الوحيد الذى شاهد بدء الزمان الإنسانى أو أول الخلق لآدم عليه السلام، كما شاهد الرسول (ﷺ) مابعد الزمان أى الآخرة وهو أمر لم يتح لإنسان.

هذا الإعجاز الإلهى الذى اصطفى به الله سبحانه وتعالى محمدًا (ﷺ) أدى إلى حفول بعض التفاسير وكتب التراث بكثير مما لم يرد فى القرآن الكريم أو الأحاديث الصحيحة.



وقد كان لفضول الناس وتشوقهم لاستشراف ماحدث دور مهم فى توليد تلك الصور فى أذهان الكتاب والرواة والواعظين، وقد تباينت أهداف كل منهم؛ فكاتب التراث يريد أن يثبت سعة معارفه وصحة مايقول، والرواة يعمدون إلى التشويق، والواعظون دافعهم الترغيب والترهيب. وكان اختلاف الأهداف سببًا فى اختلاف مشاهد الجنة والنار فكل يبرز ويصور مايخدم أهدافه، وكانت وسيلتهم فى ذلك تجسيد الدلالات الرمزية فى مشاهد الجنة والنار فى القرآن الكريم والسنة لتقريبها إلى أذهان البشر، فمنهم من شطح بالتجسيد بقصد أو بدون قصد ومنهم من التزم بالقرآن الكريم والأحاديث الصحيحة.



مكتبة الفنون الشعبية



معجم لغة الحياة اليومية

قراءة نقدية

محمد على سلامة

أسعدتنى الظروف بالحصول على نسخة من معجم لغة الحياة اليومية الذى أشرف على تحريره الأستاذ الدكتور محمد الجوهرى وشارك فى تحريره الدكتور إبراهيم عبد الحافظ والدكتور مصطفى جاد، كما شارك فيه فريق عمل متخصص فى الدراسات الفولكلورية والشعبية والأنثروبولوجية، ونشرته المكتبة الأكاديمية فى طبعته الأولى عام ٢٠٠٧ .

وكان مصدر سعادتى به أن هذا الجانب من العلم تقل فيه الدراسات المتخصصة مع أن الغرب بلغ فيه درجة من الاهتمام كبيرة لأنه مجال خصب لكونه رابطًا قويًا بين عدة مجالات من العلوم الإنسانية، فهو مفيد فى معرفة علم نفس الشعوب بالقدر الذى يفيد فى دراسة الأنثروبولوجيا والاجتماع بصفة عامة، كما أنه مفيد جدًا فى علم الأدب دراسة ونقدًا خاصة بعد تصاعد صيحة النقد الثقافى الذى ينطلق فى رؤيته للأدب من دراسة المكون الثقافى الذى انبثق منه هذا الأدب أو ذاك، وكذلك الجو الثقافى الذى يبث فيه هذا الأدب والفضاء الثقافى الذى يتحرك فيه.

وفضلاً عن ذلك فهو إضافة علمية إلى مجال الدراسات اللغوية فى جانبها المعجمى، ويفتح آفاقًا واعدة متجددة، بعد أن استغرق مجال علاقة الفصحى بالعامية جانبًا كبيرًا من الدراسات التى استقصت جميع جوانبه، ويشير إلى مقولة طالما رددناها أوردها علماء اللغة من أن اللغة كائن حى متطور، لكنهم عند الدراسة والتطبيق لا يخرجون من قمقم الدرس القديم للغة، وهو أمر لا مندوحة فيه باعتبار الإطار القديم مرجعية تروح وتجىء الدراسات فى فضائه لأننا لا يمكن أن ننبت عن أصولنا، ولكن لابد من الانطلاق بخطوات إلى الأمام حتى يتسنى لنا تطبيق المقولة تطبيقًا عمليًا.

ومن الطبيعى أن يكون إشراف الأستاذ الدكتور محمد الجوهرى على إخراجه مصدر ثقة وجذب واهتمام، فهو عالم الأنثروبولوجيا الكبير الذى تنتشر بصماته فى هذا المجال ليس فى مصر وحدها، ولكن لا أبالغ إذا قلت فى العالم العربى.

كل ذلك يدفع المتابع الثقافى إلى الحرص على اقتناء العمل مع يقين بأنه سيفيد منه إفادة كبيرة، وهذا ما دفعنى إلى التفرغ له، وترك كثير من اهتماماتى لقراءته والإفادة منه، وأخذت أقرؤه بعناية شديدة، وبدأت بالمقدمة العلمية التى قدم بها الأستاذ الدكتور الجوهرى بعد مقدمة شديدة التركيز للأستاذ الدكتور فتحى صالح مدير مركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى.

وهذه المقدمة معبرة تعبيرًا كبيرًا عن مكانة الدكتور الجوهرى العلمية واتساع الآفاق المعرفية التى يجيدها.

وقد لفت نظرى عنوان «نسق الاتصال ولغة الحياة اليومية» باعتبار تخصصى فى اللغة العربية وبالتحديد فى النقد الأدبى باعتبار صيحة الدراسات النقدية والأدبية التى تستغرق الآن دراسات كثيرة حول العمل الأدبى أو النص أو الخطاب باعتباره وسيلة اتصال أو تواصل بين عناصر العملية الإبداعية، وبين المجتمع الذى يحيطها، وهذا الطرح العلمى الدقيق لمصادر لغة الحياة اليومية عبر وسائل الاتصال الحديثة من صحافة وإذاعة مسموعة ومرئية، وخاصة الأخيرة التى تنوعت أدواتها بعد انتشار الفضائيات والكمبيوتر والمحمول، وهى الأكبر والأوسع تأثيرًا فى أفراد المجتمع مما يفتح مجالات كبيرة أمام المتخصصين فى علم اللغويات الأنثروبولوجية أو إثنوجرافيا الكلام وفى ذلك يقول الدكتور الجوهرى: «يمثل الاتصال أو إرسال واستقبال الرسائل عنصرًا أساسيًا بالنسبة لكافة جوانب الحياة الاجتماعية والنظم الثقافية، وتصل أهمية الاتصال إلى الحد الذى يجعله يعتبر الصيغة التى تلخص بناء الثقافة والتنظيمات الاجتماعية فى إطار النظرية الأنثروبولوجية، ويأخذ الاتصال أشكالاً مختلفة ومتعددة؛ فيمكن أن يكون الاتصال لفظيًا أو لغويًا، أو قد يكون شبه لغوى أو غير لغوى، وقد أثرت النماذج المشتقة والمأخوذة عن اللغويات تأثيرًا كبيرًا فى تشكيل النماذج الأنثروبولوجية الخاصة بالثقافة والتنظيمات الاجتماعية. أما الاتصال شبه اللغوى والذى يصاحب اللغة وينقل رسائل إضافية عنها، فيمثل أيضًا محورًا من محاور الاهتمام فى اللغويات الأنثروبولوجية وفى إثنوجرافيا الكلام» (معجم لغة الحياة اليومية، ص ٢١).

وهو كلام علمى ودقيق يعبر عن هذا الفرع المشترك بين علوم اللغة وبين علم الإنسان أو الإناسة أو الأنثروبولوجيا أيًا ما كان المسمى الذى يستحسنه هذا العالم أو ذاك، وهو يفتح مجالاً خصبًا لدراسات فى هذا المجال يمكن أن يتخذ من هذا المعجم أو غيره من المعاجم أو الكتب التى تؤصل لهذا الاتجاه مثل معجم ألفاظ الحضارة الذى أخرجه مجمع اللغة العربية، ومازالت جهود اللجنة التى أخرجته تواصل عملها فى هذا المضمار باستعراض مصطلحات وألفاظ الفنون التى أشار إليها هذا المعجم باعتبارها مصدرًا له كالتليفزيون والسينما والصحافة وغيرها من وسائل الاتصال الحديثة.

والحقيقة أن المقدمة العلمية تحوى كثيرًا من العناصر الجديرة بالوقوف عندها والإشارة باللمحات العلمية فيها حتى وإن كانت لنا رؤى تختلف فى بعض الأحيان عنها إلا أنها أحاطت بكثير من الموضوعات التى تصلح أن تكون موضوعات لدراسات مستقلة يمكن أن تقدم نتائج علمية لها آثارها الواضحة فى مجالات عدة من الدراسات الاجتماعية واللغوية والأدبية وأشير إلى نقطتين مهمتين هما: بعض الملامح والقسمات للغة الحياة اليومية التى استطاعت توصيف حالة هذه اللغة توصيفًا دقيقًا فى اثنتى عشرة نقطة تعبر عن إحاطة دقيقة بالموضوع.

أما النقطة الثانية المهمة فتتعلق بالمنهجية العلمية التى برزت من خلال (البند سابعًا): الجمع الميدانى لمادة المعجم، والتى توضح أن العمل تم فى إطار علمى منهجى وضع مسبقًا ليضبط آلية العمل فيه شمل فكرة المشروع وهدفه ونطاقه ومصادر جمع الألفاظ والتعابير وموضوع الجمع الميدانى والمناطق الرئيسية للجمع والطرق الرئيسية للجمع ووثيقة الجمع وبنودها والتعريف بها، وكل ما أحاط بعملية جمع المادة وتوثيقها.

وإذا كان الأستاذ الدكتور محمد الجوهرى قد أشار فى ختام مقدمته البديعة إلى أمر مهم علميًا وهو «أنه لكل شىء إذا ما تم نقصان»، فإن هذا يشجعنا على إبداء بعض الملاحظات العلمية لعلها تفيد إذا ما فكرت اللجنة فى إعادة طبع هذا المعجم ونشره، أو فيما يمكن أن يضاف إليه من جهود ودراسات، وهى ملاحظات لا تقلل من العمل أو الجهد المبذول فيه، بل إنها من باب الإعجاب بالعمل والإفادة منه والرغبة فى وصوله إلى أكبر قدر ممكن من الاكتمال، وهى على أية حال رؤية شخصية بحتة للجنة القائمة على المشروع أن تأخذ بها أو ببعضها إذا رأت فيها شيئًا مفيدًا يمكن أن يُؤخذ به.

١ - أول هذه الملاحظات يتمثل فى أنه بالرغم من رصانة المقدمة العلمية وجمال لغتها إلا أنها وقعت فى بعض الأخطاء ربما لم يلتفت إليها المراجع مثل:

(ا) تكرار مصطلح الواحد والعشرين أو العشرون والأفصح الحادى والعشرين.

(ب) تعريف المضاف دائمًا وهو غير فصيح مثل الجاليات العربية الكبيرة العدد، ومثلها كثير، والأفصح الجاليات العربية كبيرة العدد.

(جـ) فى ص ٢٥ تجد الجملة (وقد يستخدمونها ويضمومها «والصحيح» وقد يستخدمونها ويضمونها) لأنه لا مبرر لحذف النون فى الأخيرة.

(د) فتح همزة (أن) بعد القول وحيث، وهو خطأ شائع، والصحيح كسر همزة (إن) بعد القول وبعد حيث.

٢ - يشير الأستاذ الدكتور الجوهرى فى أول فقرتين بالمقدمة إلى أن هذا المعجم «ليس معجمًا لغويًا بالمعنى الدقيق، وإنما هو عمل يستهدف خدمة رسالة علم الفولكلور فى دراسة التاريخ الثقافى لأى جماعة اجتماعية».

وهو أمر مستغرب؛ فهل يتنافى أن يكون معجمًا وأن يحقق الهدف فى خدمة علم الفولكلور؟، أظن أن هذا التحرز جاء من أجل عدم تعرض أهل اللغة له بالنقد فى ضوء علم اللغة، وخاصة فى جانب أو فرع علم المعجمات الذى يضع ضوابط علمية دقيقة لتأليف المعجمات، وأسأل بدورى سؤالين:

١ - لماذا إذن وضعت اللجنة اسم (معجم) على الكتاب، وكان يمكن تفادى ذلك بحذف كلمة «معجم» والاكتفاء بـ «ألفاظ الحياة اليومية». ومع هذا، فلن يسلم الأمر من المحاسبة العلمية لضوابط وضعها.

٢ - ثم لماذا هذه المقدمة العلمية الواسعة حول دور اللغة ـ وخاصة لغة الحياة اليومية ـ فى اكتشاف جوانب من حياة الشعوب الاجتماعية والاقتصادية على السواء؟

ربما كان المقصد هو التركيز على الجانب الفولكلورى والاجتماعى، وإذا صح هذا الافتراض، فهل يتنافى الحرص اللغوى مع الدرس الفولكلورى والأنثروبولوجى الجاد؟، لأن الأمر لو تم بإشراك متخصص لغوى له خبرة بالمعجمات فلربما خرج العمل فى صورة أدق وأوثق علميًا وتحققت الفائدة المرجوة كأجلى ما تكون الفائدة، وتجنب العمل كثيرًا من الملاحظات الأخرى التالية والتى سأذكرها بعد ملاحظاتى على المقدمة.

٣ - عند تحليله لآراء المشاركين فى التحقيق الصحفى الذى أجرته أخبار اليوم تحت عنوان «ذبح أخلاق المصريين على الموبايل» وصف الأستاذ الدكتور الجوهرى بعض آراء الأساتذة والأدباء بالشطط مع أن أبسط قواعد الحوار العلمى الرصين التعامل مع الآخر بحقوقه من الاحترام وإلا صارت المسألة شططًا يرد على شطط؛ نحن نتفق مع الدكتور الجوهرى فى ضرورة دراسة الظاهرة (لغة الشباب) دراسة علمية متأنية؛ لأن هذا هو أول طرق المعالجة العلمية لها، وبدلاً من انفراد فرع دون غيره (الدكتور يرى ضرورة إسهام علماء الأنثروبولوجيا والفولكلور بجهد وفير فى هذا)، فإن الأمر يحتاج إلى تضافر جهود علماء اللغة وعلماء الاجتماع والتاريخ والجغرافيا والاقتصاد وعلم النفس فى بحث الظاهرة وإيجاد العلاج المناسب لها. ولا يتناقض الاهتمام بالظاهرة من الناحية الأنثروبولوجية مع الرغبة فى علاج حالة التدهور اللغوى الذى نعيشه اليوم، ولسنا بدعًا فى ذلك، وأظن الدكتور الجوهرى أعلم منى بكثير فى هذا؛ فالدول الكبرى مثل فرنسا وألمانيا لا تتحرج من استصدار القوانين للحفاظ على لغتها، ولا تكتفى ببحث هذه الظاهرة من النواحى الأنثروبولوجية فقط؛ بل تتخذ من هذه البحوث مستندًا لها فى اهتمامها بلغتها وفى إصدار القوانين التى تحميها.

وبعد ذلك نلتفت إلى بعض الملاحظات على المادة اللغوية المطروحة فى المعجم، ولو أن متخصصًا فى علم اللغة والمعاجم أضيف إلى فريق العمل وأوكلت إليه مهمة مراجعته من الجانب اللغوى لتلاشت هذه الملاحظات.

١ - وأول هذه الملاحظات يتمثل فى الاستغراب من التحول الذى طرأ على صياغة المادة والذى يشير إليه الدكتور الجوهرى بأنه يمكن أن يعود فى مرحلة تالية لطباعة المعجم، فلماذا إذن لم يكن من البداية مادام هو الطريق الأصح والأوثق علميًا؟، وأقصد بكلامى ليكون واضحًا التعقيب أو التوثيق الذى يثبت فى آخر المادة بالرموز مثل ذ/ش/ج طالب/ الدقهلية، لأن مثل هذا التوثيق سيرشد القارئ الذى يقف أمام لفظ يسمعه إلى منطقة تداوله فلا يستنكر وجوده، بل سيعرف أن هناك فروقًا فى لهجات المناطق ولغة الحياة اليومية فيها فيقتنع به.

٢ - ثانى هذه الملاحظات ينبع من الأولى ويتمثل فى أنه إذا كان الأمر فى الطبعة الأولى قد اقتضى هذا التسجيل المطروح وتجاهل هذا التوثيق فإنه كان لابد من الإشارة إلى منطقة تداول المصطلح أو اللفظ كما حدث فى بيان أنه محدث وشاب أو غير ذلك من الإشارات الدالة على طبيعة الكلمة. وذلك مثل كلمة «بعَجد» يمشى، فنحن أبناء الريف الذين جئنا إلى القاهرة لم نسمع عن هذا اللفظ مطلقًا، ولكننا لا ننكره أو ننفيه؛ لأنه بالتأكيد سمع عن أحد

الباحثين فى إحدى المناطق، ففى أية منطقة يستخدم؟، وكذلك (بعصى) فتاة رفيعة جدًا (نحيفة) أثبتت هكذا دون تشكيل أو معرفة فى أى المناطق يستخدم والمشهور عندنا فى ريف الشرقية «معصعصة» أو «عصعوصة».

٣ - نتج عن هذا عدم وجود معيار موحد لتسجيل الكلمات فمرة يسجل اللفظ بالنطق الفصيح؛ أى بالحرف الفصيح، ومرة أخرى يسجل بالنطق العامى والأمثلة كثيرة عبر المعجم، ولنأخذ بعضها، ففى صفحة (٨٦) نجد كلمة إبريق (أبرئ) وفى صفحة (١٨٨) ابن سوء (سوق) ففى الأولى أثبت النطق بالقاف ثم تلاه بالعامية، وفى الثانية بدأ بالصوت العامى ثم وضع الصوت الفصيح بين القوسين، ولو أن هناك مراجعًا لغويًا ومعجميًا لوحد المسألة واختفى هذا الاضطراب الذى نتج عنه الكثير من هذا الخلط مثل «النبى إبل (قبل) الهدية»، ثم «بتأصع (بتقصع)»، وهكذا.

٤ - أثبتت كلمات من هذا النوع دون إثبات الفصيح أو العامى مثلاً كلمة «بقلاوة» أثبتت بصوتها «القاف» الفصيحة مع أننا جميعًا يعرف أنها تنطق بالهمزة العامية (بألاوة) وفى صفحة (٤١٥) «قاطع ـ مقاطعة» دون ذكر النطق العامى لها «أطع» مع أنه جاء فى الكلمة التالية لها وذكر «قاطع» (أطع)، وبعدها ذكر ثلاث مواد لم يثبت فيها النطق العامى، وفى صفحة (٩٤) وردت كلمة «اتشقت الأرض وبلعته» ولم نجد النطق العامى أيضًا «انشأت».

٥ - وجدت كلمات نظن أن بها خطأ مطبعيًا مثل «أبطاشر» فنحن لم نسمع عنها والذى نسمع عنه ونعرفه «أربعطاشر» أو بعض الناس يختصرها «أبعطاشر» ولو أرشدنا الباحث فى أى المناطق تنطق هكذا لأرضانا وأراح نفسه من الملاحظة ولذلك افترضنا حسن الظن بأنه خطأ مطبعى لم يتعامل معه المصحح بالدقة المطلوبة.

والحقيقة أن الأمثلة السابقة تثير ملاحظة مهمة حول ترتيب المعجم فلو أننا اعتبرنا النطق العامى للكلمات لكان من المفروض أن يختفى الفصل الخاص بحرف القاف من المعجم تمامًا لأنه فى هذه الحالة سينتقل إلى الفصل الخاص بالألف أو الجيم فى نطق بعض المناطق، وهو أمر منطقى ويتوافق مع كل ما جاء فى مقدمة الدكتور الجوهرى من إلحاح شديد على أن العمل كله يركز على لغة الحياة اليومية، فكل الكلمات التى وردت فى هذا الفصل تنطق بالهمزة، وتنطق فى بعض المناطق كالصعيد وبعض مناطق محافظة الشرقية بالجيم المصرية.

وإذا كان هناك إصرار على وجود الفصل فى موضعه بحسب حروف الهجاء واتفاقًا مع طريقة المعاجم الفصيحة، فإنه كان من الضرورى نقل الكلمات التى كتبت بالهمزة فى فصل الهمزة وأصلها القاف إلى حرف القاف، وذلك مثل كلمة «أطع ـ قطع» و «ألّب ـ قلب رزقك»، مما يعنى أن العمل صار اتفاقًا مع مزاج المسجل للكلمات والألفاظ دون الضابط العلمى، لربما استطاع تجنب مثل هذه المزالق التى تبحث عن الذاتية والفهلوة أكثر مما اعتمدت على معيار علمى.

واللافت للنظر أن واضعى المعجم تجنبوا ذكر النطق العامى الشائع فى لغة الحياة اليومية لكثير من الكلمات المثبتة فى حرف القاف (ولا ندرى أهو استذكاء أم غفلة؟)، ولا تحتاج المسألة إلى تخصص فى اللغة العربية لاكتشافها، بل إن القارئ العادى يدركها بسهولة فمثلاً كلمة «قرد قطع» (ص ٤١٨) يعرف كل إنسان أنها تنطق بالهمزة، وكذلك «قرشندى» أى الجزار وبعدها كلمة (قرّص) العجين، وكلمة «قرّط» و «قصد وجه كريم» (ص ٤٢١)، صحيح أنهم أثبتوا النطق العامى لكثير من الكلمات، لكن نسبة كبيرة منها تركت دون ذكر النطق العامى بجانبها.

٦ - عند إثبات الكلمات الجارية فى لغة الحياة اليومية، وهى منقولة من لغات أجنبية، أثبت بعضها مع التأصيل له؛ بمعنى ذكر أنها مأخوذة من الإنجليزية أو الفرنسية مثل: «بونجور»، «وبونسوار» و «جود مورننج»، ولكن بعضها أهمل التأصيل له، وأضرب لذلك بمثالين فقط حتى لا تتضخم المسألة وهما «تليفونات» المشتقة من التليفون، وهى كلمة أجنبية عربت من الكلمات الإنجليزية ووردت فى المعجم أيضًا فى (ص ٤٠٩) كلمة «فوبيا» ومع شرحه لها إلا أنه لم يذكر أصلها الأجنبى وهو إنجليزى وشائع فى مجال الدراسات التى تربط الدين بالسياسة. وفى المعجم أمثلة كثيرة على ذلك مع أنه أشار إلى هذا الأصل فى موضوع وكلمة «شاسيه» أثبت فى شرحها (١ ـ حرفيًا: الهيكل الأساسى المعدنى لجسم السيارة (عن الأصل الأجنبى) ـ مجازيًا أحيانًا جسد المرأة) خاصة الجملة، ولا ندرى إذا كان هناك (١ ـ) فأين (٢)، ثم ما هو الأصل الأجنبى؟ هل هو فرنسى (وهو الغالب) أو إنجليزى إلخ (ص ٣٢٨)، ومثلها كلمة «مانيكير» عملية طلاء الأظافر (عن الأصل الأجنبى) ص (٤٧٣).

٧ - الملاحظة السابعة والأخيرة تتعلق بعملية المراجعة للمطبوع، وأبرز دليل على أنه لم يحظَ بالاهتمام الكافى تلك الصفحات التى سقطت من الطباعة أو التجميع لا ندرى فعند (ص ١٢٢) نجد أنفسنا فجأة عند صفحة (٣١٩)، وهى فجوة كبيرة أفقدت النسخة كثيرًا من المادة العلمية من حرف التاء إلى حرف السين، ولكننا عند صفحة (٣٣٤) نجد أنفسنا مرة أخرى أمام (ص ٢٣٩) وحرف الحاء، وقد حاولت العثور على الملزمة الضائعة فى ثنايا المعجم لعلنا نجدها فلم نعثر عليها حتى نهاية المعجم.

والحقيقة أنه بالرغم من كل ذلك، فإننا نقول إن هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية هذا العمل العلمى، ولا تمنعنا من الإشادة بالجهد الكبير الذى بذله القائمون عليه، ونعده عملاً علميًا يسد فراغًا فى مكتبة الدراسات اللغوية كما يسد فراغًا فى مكتبة الدراسات الفولكلورية والأنثروبولوجية.

وقد نشأت هذه الملاحظات من طموح فى استكمال الجوانب العلمية للعمل لتكتمل له صورته الأفضل ولتكون الفائدة منه أعظم، وأشد على يد القائمين عليه، وأناشدهم تطبيق ما يأملون تحقيقه عند طبعته الثانية من إثبات الطريقة المتكاملة التى تذكر مصدر اللفظ؛ أى البيئة التى يتردد فيها هذا اللفظ أو ذاك وصفة الجامع، وأن يقف على مراجعته مراجعون مدققون لهم دراية كبيرة وخبرة عملية واسعة باللغة العربية فيخرج العمل أكثر علمية وأجدى وأنفع.



من ذاكرة الفولكلور

(٦)

عبد العزيز الأهوانى

(١٩١٥-١٩٨٠)

إعداد: نبيل فرج

يرتبط اسم الدكتور عبد العزيز الأهوانى فى تاريخنا الثقافى الحديث بأبحاثه الرائدة فى الأدب الأندلسى، وأهمها: رسالته للماجستير عن «الموشحات الأندلسية» التى قدمها لجامعة القاهرة فى ١٩٤٦، وبعدها بخمس سنوات قدم لنفس الجامعة فى ١٩٥١ رسالته للدكتوراه عن «الأزجال الأندلسية».

وهناك أيضًا كتابه «الزجل فى الأندلس» الذى صدر ضمن مطبوعات معهد الدراسات العربية فى ١٩٥٧، ومحاضراته المخطوطة لطلبة قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة «فى الأدب الأندلسى» التى لم تجد، للأسف الشديد إلى اليوم، من ينشرها فى كتاب.

واهتمام عبد العزيز الأهوانى بالأدب الأندلسى، الذى جعل منه أكبر الباحثين فى هذا المجال، ينبع من مصدرين أساسيين: المصدر الأول: التراث العربى فى تجلياته وأقطاره وعصوره المختلفة.

والمصدر الثانى: احتفاله بالأدب الشعبى فى غير تعارض مع حسه القومى والحضارى الذى ينقض كل النظريات الإقليمية فى الدراسات الأدبية من أساسها.

وفى دراساته للتراث العربى والأدب الشعبى كان عبد العزيز الأهوانى يعتمد فى نقد النصوص على الأدلة والبراهين، وليس على الظن، ويستفيد من كتابات الأوروبيين فى إدراك ما فى النصوص من صدق أو تكلف، ومن وهم أو حقيقة، مفرقًا بين القراءة والسماع، وبين المبدع المتحيز الذى يعبر عن رؤيته ومشاعره ومجتمعه، وبين المؤرخ الذى يسرد الأحداث والوقائع من الخارج سردًا محايدًا فى ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ولا ينسى قط أنه إزاء نص عربى عاش صاحبه فى تاريخه الهجرى وإطاره الجغرافى. ولابد لفهم هذا النص وكشف روحه على حقيقتها من معاشرته ومعاشرة اللون الأدبى الذى ينتمى إليه فى لغته.

ولم يكن الأهوانى يسمح للعصور القديمة أن تأخذه أو تشغله عن العصور الحديثة والمعاصرة، فضلاً عن أنه بفضل إحاطته بالتراث الإنسانى والآداب الشعبية، كان يضرب دائمًا بقوة فى العلاقات الثقافية والآداب المقارنة ويعرف كيف يقف فى موازناته على جوهرها، مسلحًا أدواته بإتقانه لثلاث لغات أجنبية هى الإنجليزية والفرنسية والإسبانية، تمكنه من قراءة صورة بطل مثل أدهم الشرقاوى، فى الموال الشهير، فى ضوء أبطال الملاحم فى هذه اللغات.

وإذا رجعنا إلى مقاله الجميل عن موال أدهم الشرقاوى فى جريدة «الجمهورية» فى عدد ٢ يوليو ١٩٥٤ سنجد

تشابهًا آخر بين موت أدهم الشرقاوى وموت الأبطال الآخرين فى ملاحم الشرق والغرب فى العصور القديمة والقرون الوسطى، وهى عادة ما تكون ميتة مشرفة تتسم بالشجاعة، وليست ميتة الجبن والضعف.

وسواء أكان الإبداع تراثًا أم أدبًا شعبيًا، فإن تراوحه بين الابتكار والعقم يرتبط دائمًا فى نظر الأهوانى بمستوى العصر الذى ينتج فيه، ولا يخرج عن مظاهره العامة؛ ذلك أن الفنون والآداب المكتوبة والشفاهية لا تنفصل فى تجاربها ومعناها عن جوانب الحياة والعصر، ولو أن الإبداع لا يخضع دائمًا لهذه الشروط خضوعًا مطلقًا، ذلك أنه يمكن أن يكون أحيانًا بالموهبة التلقائية الفذة، اختراقًا لكل الحدود، وتخطيًا لكل الصلات القائمة، وقد يتفوق الإبداع فى الآداب الشعبية فى عصر من العصور أو بيئة من البيئات على الإبداع الرسمى، أى على أدب الفصحى، كما نجد فى الفترات التى قدمت فيها السير والملاحم الشعبية.

ومع هذا فإن عبد العزيز الأهوانى لم يذهب إلى أنه لا يمكن التعبير عن الروح المصرية المحلية إلا باللغة العامية، إيمانًا منه باللغة العربية وبالقيم العربية وبالقومية العربية. وكان بثقافته الموسوعية وعقلانيته يقدر الأدبين تقديرًا متساويًا. أدب المحافظين فى الشعر العربى الجزل، والأدب الشعبى من الموشحات والأزجال والمواويل والمأثورات وغيرها. ولا يعتبر أن وجود أحدهما يبطل الآخر أو يغنى عنه، لأن لكل منهما جمالياته الخاصة التى يلبى بها حاجات لا يلبيها الفن الآخر، مع اتفاقهما فى أنهما مرآة أو صورة للعالم، لا يستقلان عنه.

وبهذا المفهوم الذى يرفع الحواجز بين أدب الفصحى وأدب العامية تناول عبد العزيز الأهوانى فى كتابه «ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار فى الشعر» (مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢) إبداع هذا الشاعر بالعامية والفصحى، أى موشحاته وقصائده، ملتفتًا إلى ما فيهما من صفات مشتركة، إن فى الموضوع أو فى الأسلوب.

إلا أن الموشحات شاعت فى حياة ابن سناء الملك أكثر كثيرًا من قصائده، لأن المغنين تغنوا بهذه الموشحات، وأخذ «الرجال والنسوان» يشدون بها، و«الشيوخ والشبان» يترنمون بها.

وعبد العزيز الأهوانى لا يعتبر الازدواج اللغوى ضارًا بالإبداع، طالما أن المسافة بين العامية والفصحى غير متسعة لا تصل إلى حد عزل الفصحى عن العامية.

أما إذا كان الفرق بين اللغتين واسعًا أو ضخمًا بحيث تبدو لغة الكتابة، بالقياس إلى لغة الحديث، كأنها لغة أجنبية، لا تشعر فيها بالأصل المشترك بينهما، فإنه فى هذه الحالة يصبح الاختلاف الحاد بينهما مشكلة، خاصة بالنسبة لأدب الفصحى؛ لأن الإبداع فيه يكون عندئذ ركيكًا، يفتقد سحره وقدرته على التجاوب مع المتلقين، باستخدامه لغة الكتب والمعاجم التى لا تألفها الآذان، لا لغة الواقع الحية على كل الألسنة.

والركاكة عند الأهوانى غير البساطة والسهولة، وهى تنشأ عادة من عدم معرفة الكاتب أو الشاعر بأصول اللغة، وجهله بأسرارها الفنية، مع الافتقار إلى حسن التصرف فيها.

وللغة فى دراسات عبد العزيز الأهوانى، سواء أكانت فصحى أم عامية، أهميتها فى التعبير الفنى، لأن منهج التعامل معها بوصفها أساليب وألفاظ، ومع موسيقاها وأبعادها البلاغية وشفافيتها، هو الذى يحدد اتجاه المبدع وإبداعه، تأسيسًا على وحدة الشكل والموضوع، أو وحدة الأسلوب والأفكار.

وعلى الرغم من تقدير الأهوانى للتراث بكل أنواعه وألوانه فإنه يكره عبودية الإبداع الحديث له، أو النسج على منواله ومحاكاته وتقليده، ويصف هذه العبودية باستبداد الماضى بالحاضر، وبعدم مراعاة الحديث للقيم والمقاييس الجديدة المخالفة لكل ما سبقها.

كما أنه يرى أن حكم الجمهور العريض على الفن عادة ما يكون أكثر صوابًا من حكم الصفوة المثقفة المعزولة عن هذا الجمهور.

وتمثل الأساطير الشرقية القديمة مرحلة تاريخية من مراحل التفكير الخرافى الذى لا يزال بعضه ساريًا إلى اليوم، نلمسه بوضوح فى التراث الشعبى الذى يفسر الكثير من ظواهر الحياة العامة والخاصة.

والإبداع الشعبى كما يراه عبد العزيز الأهوانى لا يتأصل فى التربة إلا إذا ارتبط بتاريخ شعبى طويل، وتألقت فيه نفحات الروح الشعبية بشكل تلقائى لا تعمد فيه.

وإذا أحصينا الأعمال الخالدة فى التراث الإنسانى التى نقلت إلى العربية مثل «إلياذة» هوميروس، و«إنيادة» فرجيل، و«الكوميديا الإلهية» لدانتى، و«الفردوس المفقود»

لميلتون، و«فاوست» جوته، فإن «دون كيشوت» لسيرفانتس ـ التى ترجمها عبد العزيز الأهوانى عن لغتها الأصلية الإسبانية، وصدرت فى جزئين ـ تعد ضمن هذه الآثار أو المعجزات أو علامات الطريق الأبعد تأثيرًا فى الثقافة الإنسانية التى تزهو بها المكتبة العربية، كما تزهو بها حركة الترجمة والدراسات الأدبية، ليس فى اللغة العربية وحدها، وإنما فى أكثر لغات العالم.

ولا شك أن مترجمًا يجيد اللغة الأصلية للنص، مع إجادته لعدة لغات أخرى نقل إليها هذا النص يمكن أن يستعين بها فى ترجمته ـ كما فعل عبد العزيز الأهوانى فى ترجمة «دون كيشوت» ـ فإن ترجمته تكون على قيمة كبيرة من الإتقان والجمال، لا تتيسر لمن يترجم عن لغة وسيطة غير اللغة الأصلية، ولا يملك من معرفة اللغات الأخرى ما يعرفه الأهوانى منها.

واستكمالا للتعرف على الأهوانى نذكر أنه ولد فى إحدى قرى محافظة الشرقية فى ٨ يناير ١٩١٥. وتخرج فى كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة فى ١٩٣٨. وشغل عدة مناصب مهمة فى التعليم العالى ووزارة الثقافة. وكان يقيم فى بيته صباح كل ثلاثاء ندوة أو صالونًا لأصدقائه وتلاميذه يذكر كل من حضره أنه يعد أفضل التجمعات الثقافية بفضل أستاذية الأهوانى، وما تمتع به من تسامح فكرى وقبول للآخر.

وبسبب آرائه الحرة فى السياسة والثقافة المناهضة للإقليمية والعزلة والتعصب، ولتمسكه بالأحلام القومية وبقضايا الأمة وبدور مصر فى بناء الوحدة العربية. فصل عبد العزيز الأهوانى مع عبد الحميد يونس ولويس عوض من لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب فى ١٩٧٢، مع بداية تحطيم الأحلام وتحريف القضايا الوطنية وتكاثف الغيوم.

هكذا كانت السلطة تتعامل مع الذين يختلفون مع توجهاتها، حتى لو كانوا، مثل عبد العزيز الأهوانى وعبد الحميد يونس ولويس عوض، أرفع القامات الثقافية فى بلادهم.

ولم يكن القضاء فى تلك الأيام يسمح باسترداد أية حقوق ضائعة لأحد، ولو كان ضياع هذه الحقوق على هذا النحو السافر من التعدى: قتل الرأى وتعطيل الفكر.

ورحل عبد العزيز الأهوانى فى ١٣ مارس ١٩٨٠ ومن بين مقالات عبد العزيز الأهوانى المتفرقة فى الدوريات الصحفية المصرية والعربية، والتى لم تجمع فى كتاب،



نطالع هذا المقال «مصير الأدب الشعبى» الذى نشر فى جريدة «الجمهورية» فى ٢١ يونية ١٩٥٤ عن الأدب المطروح على الأرض فى الأسواق الشعبية، ويقارن بينه وبين نظيره فى الغرب، داعيًا إلى جمعه واستيحائه.

أدبنا الشعبى
مصير الأدب الشعبى

بقلم: الدكتور عبد العزيز الأهوانى (جريدة الجمهورية، ٢١ يونية ١٩٥٤).

حقًا إن مسألتين فى التاريخ الإنسانى لا تتشابهان من جميع النواحى، ولكن ظاهرة من الظواهر تذكر بأخرى سابقة، وقد تكون هذه الأخيرة قديمة جدًا وفى بيئة بعيدة وهى مع ذلك تثب إلى الذهن من مخبئها العميق متخطية المكان والزمان حتى ليكاد يختلط الماضى والحاضر ويكاد يصبح التاريخ أدوارًا تذهب لتعود وتختفى لتظهر.

كنت يومًا فى طريقى إلى القرية، وكان يوم سوق، فرأيت الطريق قد ازدحم بالناس رجالاً ونساءً وأطفالاً وبالحيوان من كل صنف.

وكان السائرون يحملون أشياء على رءوسهم أو ظهورهم يمضون بها إلى حيث البيع والشراء.

ورأيت على جانبى الطريق قريبًا من السوق قومًا جلوسًا بين أيديهم سلع يعرضونها فى أكوام وفى أوعية عرضًا لا فن فيه، فليس هنا من مجال للعرض الفنى.

وسمعت النقاش والمساومات، وكانت الأيمان الغليظة تشق الحلوق وتخرق الآذان دون رحمة ولا شفقة، فلم يرعنى شىء مما رأيت أو سمعت، فعهدى بالقرية وبالسوق وأهله ليس بجديد.

ولكن شيئًا واحدًا أثار فضولى: إنه رجل عليه جلباب أفرنجى وطاقية بيضاء أفرنجية أيضًا وهو جالس فوق حجر أو فوق وسادة صغيرة ـ لا أدرى. إلا أنه فى جلسته مرتفع بعض الشىء، وأمامه كساء واسع مبسوط على الأرض قد نثرت فوقه كتب.

إنها كتب نحيفة هزيلة قليلة الصفحات أقرب لأن تسمى بملازم منها بكتب. والعناوين ظاهرة على الغلاف، وكثيرًا ما توجد تحت العنوان صورة ساذجة مهتزة الخطوط تمثل مغنيًا أو زامرًا أو فارسًا.

وقفت أمامه أنظر الملازم المبعثرة وأقرأ العناوين الكبيرة.. ثم وجدتنى أتناولها واحدة واحدة أتصفحها وأقرأ بعض ما حملتها أوراقها.

لقد طفرت إلى خيالى ظاهرة قديمة طالما قرأت عنها ورأيت بعض آثارها. ولم تكد تطفر الصورة القديمة حتى تحول الفتور والهزل إلى جد صارم، واختفت نزعة التسلى والتفرج إلى ما يشبه التحقيق العلمى.

إننى إزاء قضية خطيرة كان لها أثرها البعيد فى حياة الثقافة الأوروبية، ولعلها أن تكون خطيرة أيضًا فى حياة الثقافة العربية أو المصرية.

رجعت بالذكرى إلى القرن الخامس عشر الميلادى، القرن الذى ظهرت فيه الآلة الجديدة التى كتب لها أن تحدث ثورة ثقافية فى العالم كله، تلك هى المطبعة.

وكأننى انتقلت إلى العواصم فى غرب أوروبا تلك العواصم التى كانت صغيرة فى ذلك العهد، بالقياس إلى العهد الحاضر، ولكنها على صغرها كانت تتدفق فيها حياة جديدة تنمو كل يوم وتتسع وتنتشر. دخلت الآلة الجديدة إلى تلك العواصم فى فرنسا وإسبانيا وهولندا وإيطاليا وأخذت ألواحها ترتفع ثم تهوى فى بطء يوافق حركة يد العامل الجديد وقدمه لتخرج أوراقًا عليها كتابة لاعهد للناس بشكلها من قبل، ثم لتجمع الأوراق فتصير كتبًا فى الدين والتاريخ والعلوم.

كانت الكتب تذهب إلى أيدى المثقفين فكان أكثرها بلغة الثقافة فى ذلك العصر، اللغة اللاتينية ذات التاريخ الطويل العريق. ولكن الطريف الغريب أن أوراقًا أفلتت من بين تلك الألواح تحمل كلامًا لا يشبه ذلك الكلام المهيب الرصين.

كانت ملازم تشبه فى شكلها وفى مضمونها أيضًا هذه الملازم الحقيرة التى أراها متناثرة على الطريق بجانب سوق القرية، وأعجب من هذا أن تلك الأوراق الأوروبية كانت تذهب هى أيضًا إلى الأسواق التى تعقد فى القرى والعواصم الإسبانية والفرنسية والإيطالية ليشتريها الفلاحون والعمال كهؤلاء الذين حولى والذين ينظرون إلىّ فى فضول وأنا أقلب هذه الملازم الشرقية المصرية.

كانت لغة تلك الملازم الغربية هى اللغة التى يتحدث بها الناس فى تلك البلاد، وكانت لغتها موزونة تتحدث عن البطولة وتتحدث عن الحب فى أسلوب قصصى، كانت فنًا من الشعر الشعبى سمى فيما بعد بالرومانسى، ولم تكن تلك الأشعار من نظم شعراء عاشوا فى عصر المطبعة وإنما كانت أشعارًا تداولها الناس منذ أجيال ينشدونها ويتغنون بها فى كل مكان فرادى وجماعات، فى البيوت وفى الحقول، بمصاحبة آلة موسيقية أو بغير آلة.

فهى أدب حى بالمعنى الأصيل للكلمة يعيش على ألسنة الناس وفى قلوبهم، ولم يكن فضل المطبعة عليه أنها خلقته، وإنما كان فضلها أنها جمعته وحفظته.

وتلك كلها ظواهر مشتركة بين أشعار الرومانسىِ والمواويل القصصية التى أجدها أمامى، هذه أيضًا فى لغة لا يتعلمها الناس فى المدارس وفى الكتب وهى أيضًا موزونة تتحدث عن البطولة والحب وهى قصصية من نظم شعراء مجهولين عاشوا منذ أجيال سابقة وهى أيضًا حية فى الصدور وعلى الشفاه.

ولكن شيئين فرّقا بين ملازم الغرب وملازم الشرق، أحدهما يسير هين وثانيهما ضخم خطير.

أما الأول فيتصل بالشكل أو يتصل بالمادة التى كتبت فيها تلك الأشعار بالورق؛ فلم تكن صناعة الورق قد بلغت من الرقى هذا الحد الذى يستطيع أن يصنع هذا الورق

الهزيل. المتهالك الذى نسميه بورق الجرائد. كانت الصناعة غليظة فكانت تخرج ورقًا سميكًا متينًا يقوى على الثبات قرونًا متطاولة، فلما تهذبت الصناعة أخرجت ورق هذه الملازم من المواويل، ولا تعجب لرقى ينتج انحطاطًا!

وأما الثانى فهو خطير لأنه فى الصميم ؛إذ هو المستقبل والمصير، لقد عرفنا مصير الملازم الغربية وعرفنا دورها التاريخى ومنزلتها فى حياة تلك البلاد، أما مصير الملازم الشرقية فلا يزال مجهولا فى باطن الغيب.

انتقلت الملازم الأوروبية سريعًا من الحارة والسوق إلى الشارع الفخم وإلى قاعات الدرس فى الجامعات وإلى مكتبات العلماء فكانت كل طبقات المجتمع تقرؤها وتستمع إلى إنشادها دون حرج أو غضاضة بما فى ذلك أصحاب القصور من الأمراء والملوك، وغزا ذلك الشعر قلوب الشعراء والأدباء فقلدوه واقتبسوا منه واتخذوا من شخصياته نماذج تتكلم فى الشعر وتتحرك على المسرح.

لقد أصبحت تلك الملازم التى تسللت إلى المطبعة فى هذه العصور تراثًا قوميًا عند تلك الشعوب، ينقب عنها العلماء ـ وهى المطبوعة ـ كما ننقب نحن عن المخطوطات النادرة القديمة ثم يتخذون منها مادة لدراسات لغوية وفنية وتاريخية، دراسات خصبة رائعة تخرج على المثقفين بالنظريات الجديدة فيكثر حولها الجدل العلمى والنقاش..

لقد أصبحت أدبًا (كلاسيك) لها كل ما له من جلال وتقدير ومن اعتراف رسمى أيضًا.

أما ملازمنا النحيفة الجسم فلا تزال ملقاة على الطريق بجانب السوق لا يفكر فيها المثقفون ولا يلقونها إلا بالاستخفاف والهوان، أبعد ما تكون عن المكتبات العامة والخاصة فضلاً عن قاعات الدرس فى المدارس والجامعات.

أما شعراؤنا وعلماؤنا فهم فى غفلة عنها لا يستوحونها ولا يفكرون حتى فى جمعها وهو لا يكاد يكلفهم شيئًا.

ترى ماذا يضمر الغيب لهذا الأدب؟ هل سينفتح أمامه مستقبل حافل باهر كالذى لقيه أخوه فى الغرب؟

إننا لا نريد أن نجازف فنتنبأ بالمستقبل قياسًا على الماضى لأن الظواهر فى تاريخ البشر ـ كما قلنا ـ لا تتشابه من جميع الوجوه .

ولكن (المجازفة) التى أستطيع أن أقوم بها هى أننى سأعرض عليك بعض هذا الأدب فى الأسابيع المقبلة لتحكم أنت عليه، ولعلك تجازف أنت فتتنبأ بمستقبله ومصيره!



بيزنطة كانت فى بيوتنا

سلوى بكر

لم تكن أمى وجدتى وخالتى وعماتى هن النساء الوحيدات اللواتى كنت أراهن فى صغرى يشتغلن بأشغال الإبرة وأعمال التطريز: بل فى الحقيقة، كنت أرى نساء عائلتنا كلهن يقمن بهذا أيضًا، بل ونساء الجيران، وصديقات أمى ومعارفها. عمتى كانت شبابيك صالون بيتها ذى الحوائط العالية تنسدل عليها دومًا ستائر عملتها بنفسها بإبرة الكيروشيه المعقوفة. أمى كانت تجيد إضافة إلى شغل الكيروشيه شغل الفلتريه والبرودريه واللاسيه، وهى أنواع مختلفة من فنون المخرمات اليدوية، والتى يدخل فى نطاقها أيضًا كنارات على هيئة عُرف الديك، تزين مناديل الراس القطنية المصنوعة من قماش رمش العين الرقيق، وهى كنارات يتم تشكيلها بخيوط ماكينة الحياكة العادية وبألوان ملائمة للون النسيج. أما جدتى ذات الأصل الدمياطى، فمازال لدىَّ منها مفارش صغيرة، كانت توضع فى الماضى عادة تحت أكواب العصائر والشراب وقت تقديمها للضيوف، وهذه المفارش المصنوعة بإتقان من خيوط رقيقة بإبرة الخياطة الدقيقة هى أشبه بالدانتيلا.

عمتى نشأت وعاشت الجانب الأكبر من عمرها فى أعماق الصعيد، ولشدّ ما كان يدهشنى فى ستائرها وأنا صغيرة تلك الملائكة المجنحة المتطايرة مع حركة الستائر كلما لوّحها الهواء.أما أمى، فإن ملاءات «سراير» بيتنا المصنوعة من التيل المصرى الفاخر، ومفارش مناضد الشاى الصغيرة المتناثرة فى أركان الصالون - وهى مفارش مصنوعة من تيل بيسو البديع فإن موتيفاتها ووحداتها الزخرفية كانت مدهشة الجمال، وقد فوجئت ذات مرة عند زيارتى للمتحف اليونانى الرومانى بالإسكندرية، بتشابه بعض الموتيفات الموجودة بالرسوم الجدارية مع موتيفات ملاءات أمى، وقد أدهشنى ذلك ودفعنى لتأمل الأمر.

وكنت كلما ذهبت إلى مدينة من المدن المستلقية منذ القدم على حافة البحر المتوسط، الحظ بين الحين والحين فنون المخرمات وشغل الإبرة والدانتيلا الشبيهة بشغل أمى وجدتى، جانب من ستارة تبدو على شباك بيت هنا، أو مفرش قديم على طاولة بمطعم عتيق هناك، وعندما عشت فى قبرص لبضعة سنين ذهبت ذات مرة للنزهة فى قرية جبلية صغيرة تسمى لفكارا، وقد أدهشنى البائع فى محل للصناعات التقليدية عندما عرض على مجموعة من الأنسجة والمفارش، ضمن ما عرضه علىَّ من بضائع، كانت تتشابه إلى حد كبير مع ما كانت تعمله أمى وجدتى فى منزلنا وأنا طفلة صغيرة، وقد قال البائع لى إن هذه

المفارش مشهورة فى العالم جدًا ويأتى السياح على قريته لفكارا خصيصًا لشرائها؛ لأن تصميماتها الأولى، والتى مازالت مستخدمة حتى الآن، وضعها الفنان ليوناردو دافنشى عندما زار قبرص فى القرن الرابع عشر!!.

لقد اندثرت معظم ملامح الفنون الهيلينية والبيزنطية من مصر عقب الحقب التاريخية المتلاحقة، ولكن فنون الأشغال والنسيج اليدوى بأشكاله المختلفة ظلت تقاوم عوامل الفناء والزمن دون غيرها من هذه الفنون، ويبدو أن القيمة الاستعمالية كانت وراء ذلك فى المقام الأول، فحتى وقت قريب كانت مناديل الرأس القطنية هى أغطية الرأس السائدة لمعظم النساء فى المنازل، وهذه المناديل كانت تزين بموتيفات وكنارات جميلة مصنوعة بإبرة الخياطة، بخيوط تطريز قطنية تتضمن فتلها مستويين من اللون ذاته، إحداهما أغمق قليلاً من الآخر، وهى خيوط يطلق عليها چانچاه، وكانت هذه المناديل منتشرة بين الطبقات المدينية الوسطى والميسورة على عكس مناديل الرأس المسماة بالمقصقص وهى ذات ألوان زاهية صريحة، والتى كانت شائعة بين نساء الريف ونساء الطبقات الشعبية وأصحاب الحرف فى المدن، والتى يمكن مشاهدتها حتى الآن فى بعض من مشاهد الأفلام المصرية القديمة، على رؤوس من ترتدين الملاءات اللف السوداء.

وقبل شيوع الثلاجات الكهربائية كانت النمليّة، وهى دولاب خشبى ضخم، تحتل مكانة مرموقة فى البيت المصرى لدى معظم الطبقات، وكانت النمليّة هى العماد الأساسى فى المطبخ؛ إذ توضع أطباق الصينى وأوعية الطعام وما شابه بعيدًا عن متناول الحشرات الهائمة والقوارض، وكانت النساء تحرص على تغطية رفوف هذه النملية بمفارش من الورق الأبيض النظيف، أو من بعض أوراق الصحف القديمة أحيانًا، وعادة كانت ربة البيت تتفنن فى تجميل هذه الأوراق بموتيفات جميلة عبر قص أطرافها وأجزاء منها بالمقص لتبدو مفرغة وشبيهة بأشغال الدانتيل، وبعض هذه الموتيفات لم يكن وليد الخيال، بل جاء كنتيجة لحلقات متواصلة من الموروث الفنى السارى من جيل إلى جيل آخر، وتتشابه هذه الموتيفات، وتتخالط مع فنون بيزنطية، ورسومات بعض أنواع الكليم الصعيدى والمعروف بالقباطى والتى كانت موجودة حتى وقت قريب وتستخدم فى المنازل.

لقد حفظت أيدى النساء الرقيقة والناعمة كثيرًا من الفنون القديمة دون أن يدرين صاحبات تلكم الأيدى بذلك، وللأسف فإن معظم هذه الفنون اندثرت الآن واختفت؛ نظرًا لانتشار الآلة، وسيادة السوق، وغياب من يهتم ويرعى بقاء مثل هذه الفنون اللهم إلا محاولات قليلة متناثرة كمحاولة شهيرة محرز الرائدة، لكن أظن أن العمل على إنعاشها مرة أخرى ومحاولة إحيائها لهو ضرورة يجب أن يقوم بها المعنيون والباحثون حفاظًا على تراثنا القومى، وباعتبارها جزءًا من التراث الإنسانى كله.



أَلاَ يَا سَقَى اللّهُ تِلْكَ الأيَّامْ

السّمّاح عبد اللّه

لا أتذكرُ ذلك اليومَ بالتحديدِ، أظنُّه الأربعاءَ، ربما لانه الوحيدُ من بين أيامِ الأسبوعِ الذى يحملُ ظلالا رماديةً، همسَ لى زميلى فى مدرسةِ (الإعدادية القديمة للبنين بسوهاج)، ونحن خارجانِ فى نهاية اليوم الدراسىّ:

ـ ألن تأتى اليوم لمولد العارف ؟

فى سوهاجِ ميدانٌ كبيرٌ اسمه ميدانُ العارف، فى الجانبِ البحرىِّ منه يوجدُ مسجدُ العارف بالله، الميدانُ كله فى موعدِ مولد سيدى العارف السنوىّ، يتحولُ إلى ما يشبه يومَ الحشرْ، يأتى الناسُ كلهم رجالاً ونساءً وعيالاً من كل القرى والنجوعِ المجاورةِ، ومن قرى ونجوعِ محافظاتِ الجنوبِ المجاورةِ، يفترشونَ الحُصُرَ، ويشدُّون فى باغة الجوزة المحشوّة بالمعسّل نهارًا، ويتمايلونَ طَرِبِينَ وهم يُرَدِّدُونَ وراءَ المنشدِ الواقفِ وسطَ جوقَتِه الموسيقيةِ ليلاً، لمَ أرَ فى حياتى طَرَبًا يخطفُ الروحَ، كما كنتُ أراهُ فى ملامحِ هذهِ الوجوهَ الداكنةِ المحمَّصةِ المعروقةِ، ولم أرَ أبدًا مجدًا يعادلُ مجدَ ذلكَ المنشدِ الذى يُلَوِّحُ بيمينِه فى الفضاءِ، بينما كُمُّ جلبابِه الصعيدىّ الطويل يتأرْجَحُ تبعًا لتلويحةِ يدِه يسارًا ويمينًا، كحمامةٍ حارسةٍ فرحانةٍ تهفهفُ حولَ صوتِه المشروخِ وهو يعلو فى نِدَائِه النشيدىِّ الأنَان:

تجليت فى الأشياء حين خلقتها
فها هى ميطت عنك فيها البراقع
قطعت الورى من ذات نفسك قطعة
ولم تك موصولا ولا فصل قاطع
ولكنها أحكام رتبتك اقتضت
الوهية للضد فيك التجامع
فانت الورى حقا وانت إمامنا
وإنك ما يعلو وما هو واضع
وما الخلق فى التمثال إلا كثلجة
وأنت بها الماء الذى هو نابع

يأتى ذلك المنشدُ الأسطورىُّ عادةً قبل صلاةِ العشاء، راكبًا حصانًا مُزَوَّقًا، ولابسًا جلبابًا شديدَ البياضِ، ولافحًا على كتفيه شالاً طويلاً منقوشًا برسوماتٍ متداخلةٍ يغطى نصفه الأعلى وبعضًا من ظَهر الحصانِ، ولافًا على رأسه لاسةً بيضاءَ تزيدُ من ابيضاضِ جبينه اللامعِ، وماسكًا فى يمينه عصا غليظةً، طويلةً، يظل يلوّح بها وهو يلف بحصانه حولَ المكانِ، طوالَ عمرى لا أعتقد أن ركوب أى حافلةٍ مهما

كانت فخيمةً وحديثةً يمكنُ أن يضاهى جمالَ وزهوَ ركوبِ الحصانِ.

بعد صلاة العشاء مباشرةً، تنعقد حلقاتُ الطربِ، تلتفُ الجوقةُ، حول المنشدِ، ويصطفُ الناس فى صفوفٍ لانهائية، يصفقون بأيديهمُ تصفيقا موقعًا، أجسادُهم تتمايل مع دقةِ الإيقاعِ، وأرواحهم ترفرفُ حول المكانِ مع تصاعُدِ الصورةِ الشعريةِ فى فمِ المنشدِ، والآهةُ معلقةٌ فى الحناجرِ لتنطلقَ مع انسيابية قافية النشيد، فى نهاية كل بيت شعرىٍ.

بعد أكثر من عشرين عامًا، على رؤيتى لهذا المشهد، وأثناء كتابتى لسردى الشعرى فى ديوانى (أحوال الحاكى)، كتبت لهذا المنشدِ الأسطورىِ:

ساعطيك عشرين نارنجة لتغنى

، ليكبرَ صوتكَ

، وهو يطبَق فى جنبات الهواءِ مواويله

، ويروحُ

، ويغدو.

.....

أقطَع من عمرىَ المرَ بعضًا من اللحظات البهيجةِ

، أو

، أتصيَد ذكرى مغامرة فى الطفولةِ

، ثم أطوّحها فى الفضاءِ

، ولا أتذكرها أبدًا

، أو

، أوَقف تمر النخيل عليك لمدة عشرين عامًا

، شريطة أن تضرب العودَ

، يا قروىَ الكلام

، وتشدو.

* * *

مكتبة مديرية التربية والتعليم، ومكتبة قصر ثقافة سوهاج، كانتا فى النصف الثانى من سبعينيات القرن الماضى هما البوابة السحرية لهذا العالم الغرائبى البهيج، أخذت صورتين شخصيتين لى، واستخرجت كارنيهين يسمحان لى باستعارة كتابين من كل مكتبة لمدة لا تزيد على أسبوعين، غير أن كل هذه اللوائح لم أكن أبدًا بحاجةٍ إليها، رغم أننى اصطحبتُ معى والدى لكى يوقع على الأوراقِ التى تضمنُ للمكتبتين حقوقهما فى حالة إخلالى بواحد من هذه الشروط، ذلك ببساطة لأننى كنتُ أفضل - دائمًا - القراءة على طاولات المكتبة، يتيح لك الهدوء الذى توفره المكتبة جوًا يسمح لك بالاستيعاب الفاهم، وتتيح لك وحدويتك - غالبًا ما تكون قاعة المكتبة خاليةً إلا منك - أن ترفع يدك اليسرى وأنت تقرأ أحداث بطل قصتك وهو يواجه أعداءه الطبيعيين، وأن ترفع حاجبك الأيمن عندما يتوعد بطلُك أعداءه الافتراضيين، بل يمكنك، بكل طمأنينة، أن ترفعَ صوتك وأنت تتابع صعود سريانِ الدمِ فى عروقِ البطلِ الهُمامِ حين يكون لا حيلة له فى الأمر فيضطر للجوء لعالمك المحبب، الشعر، فيقول هذا الكلامَ الإيقاعىَ المحلَّى بالتزاويق والقوافى، والذى لا يمكنك أن تقرأه إلا بصوتٍ عالٍ وبإلقاءٍ يناسب جلال الحدثِ، وفتنة التفاعيل.

فى هاتين المكتبتين، وقعتُ على كنزٍ حقيقىٍ، سيرة الأمير حمزة البهلوان، لم يزل الشكل الخارجىُ للكتاب عالقًا فى مخيلتى لا يفارقها، الكعب قطعة من القماشِ الأخضر يأخذُ سنتيمترًا من جلدة الغلاف الأول وسنتيمترًا من جلدة الغلاف الأخير، جلدةُ الغلاف الأول لونها يميلُ إلى الأصفرِ الباهتِ، فى أعلاها بخطٍ فارسىٍ مزوّقٍ كُتبَ (قصةُ الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب)، وفى الوسط رسمةٌ باللون الأسودِ لفارسٍ ملثمٍ، يمتطى حصانًا، يدُه اليمنى قابضةٌ على رمحٍ طويل، ويدُه اليسرى شادةٌ لجامَ الحصانِ، والحصانُ مرتكزٌ على رجليه الخلفيتين، ورافعٌ رجليه الأماميتين، وفى الأسفلِ، كتبت العبارة التالية (ملتزم الطبع والنشر مكتبة ومطبعة المشهد الحسينى، ١٨ شارع المشهد الحسينى ج. م. ع صندوق بريد ١٣٧ الغورية القاهرة) وتحتها كتب (الطبعة الثالثة ١٣٨٩هـ- ١٩٦٩م)، أما الغلاف الخلفى فهو صامتٌ وفارغٌ ليس فيه أى شىء.

أخذنى الأمير حمزة البهلوان معه فى جبال ووديان الأرض الضيقة فى بحثه الدائب عن حبيبته وعن ابنه وعن بحثه الحثيث عن الحق والعدل والخير والجمال، وفى سحب وتضاريس السماوات العلا عندما تخطفه الجنيات الجميلات ويصعدن به إلى أعلى عليين، وينفردن به، يبادلنه العشق ويمنحنه القوة والمجد والأولاد السريين، هؤلاء الذين سيشيب شعرُ رأسك عندما يهبطون إليه فى لحظات يأسه المريرة، ليحرروه من الأسرِ، ويدافعون عنه باستماتة حتى ينجحوا فى الخروج به من حيطانه الضيقة إلى الفضاء

الوسيع، وعندما يسألهم ممتنًا لأفعالهم وشاكرًا صنيعهم: من أنتم ؟

فيقول له الأول: أنا ابنك من زوجتك هيلابيس.

ويقول له الثانى: أنا ابنك من زوجتك أهاليم.

ويقول له الثالث: أنا ابنك من زوجتك راكيسيا.

وهكذا، يأخذهم فى أحضانه، كما يليق بأبٍ فاجأه لقاءُ أبناءٍ لم يكونوا أبدًا فى حسبانه، ويبكون بين يديه تأثرًا، كما يليق بأبناء يؤدون واجبهم العاطفىَ فى حضرة أبٍ يرونه للمرةِ الأولى.

عليك أن تتعامل مع مثل هذه الحوادثِ والأشخاصِ كما ينبغى لقارىء السيرة الشعبية أن يتعامل معها، وسيصبحُ دمُك ثقيلاً لو أنك تساءلتَ عن منطقية الحدث، وعقلانيته، بل ستصبح غير عارفٍ بأصولِ اللعبة الفنية الشائقةِ لو أنك تساءلتَ مثلاً كعادة المثقفين أصحاب المنطقِ التاريخى الجليل، قائلا:

كيف يشهر سيف بن ذى يزن فى هذه السيرة الشعبية إسلامه، وهو ـ تاريخيًا ـ مات قبل نزول الوحى على نبينا الكريم محمدٍ عليه الصلاة والسلام، بل قبل ولادته أصلاً.

قادتنى قصة حمزة البهلوان إلى عالم السير الشعبية، تتبعت هذه الورقات الصفراء من منضدة إلى منضدة، ومن مكتبة إلى مكتبة، ومن عنترة إلى ذات الهمة إلى سيف بن ذى يزن وأبى زيد الهلالى ورفاقهم الكثار، كنت عندما أضع رأسى على المخدة آخر اليوم، أسترجع هذه الحوادث بتفاصيلها الصغيرة، ونسائها النحيلات ذوات الحسن الذى لن يتسنى لك أبدًا أن تقابله فى الواقع، وبأشعارها الكثيرة التى لا تخلو صفحة منها، ومازلت إلى الآن أحفظ كثيرا منها:

وسرت انا للقصر وحدى فابصرت

عيونى عذارى يرتجون حمايتى

وقالوا تعالى يا ملك سيف عندنا

لتنقذنا من كل بؤس وشدة

وقد رفعونى بالرباط إليهم

وكانوا تمام الاربعين بعذرة

وقد جاءنى العفريت يغلظ قوله

بخوف وتهديد ليطلب قتلتى

فبادرته بالسوط كى أسقط زنده

فملت وأخلى القصر صائب همتى

وأسلمت هاتيك البنات لأهلها

وعاقصة كانت رسولى لوصلتى

وناهد قالت يا ملك لا تردنى

أريدك حتى انت سؤلى وبغيتى

فقلت لها عاقصة أوصلى بها

فسارت بها تبكى وتنعى لفرقتى.

من فضلك، لا تكن كسول القلب، وتسألنى عن الصحة الشعرية لهذه الأبيات، فلو أنك مثلى عشتَ هذه الأحداث، وابتُليتَ بما ابتُليتُ به من محبتها، لسامحتَ شعراءَ هذه السيرِ الشعريةِ عن كل ما يمكن أن يرتكبوه من أخطاء فى شكلانية الشعرِ، ولو استمر بلاؤُكَ الحسن مع هذا الضرب من القول، لوصل بك الأمر ـ كما وصل بى ـ إلى قناعة راسخة بأن مثل هذا الشعر ينبغى أن يكون هكذا، بل لا ينبغى له بأى حالٍ من الأحوالِ أن ينضبطَ أمرُه، ويستقيمَ حاله، لأنه ساعتئذٍ سيفقد ماءه الحقيقىَ، وصفاءه العذب.

* * *

قال لى زميلى فى جريدة (صوت سوهاج) التى كنتُ أشرف على صفحتها الثقافيةِ مساءً، وأنتظم فى صفوفِ الطلاب فى المرحلة الثانوية صبحًا:

ـ ألا تريد أن تستمع إلى عم جابر أبو حسين وهو ينشدُ السيرةَ الشعبية ؟

لا أعرف اسمَ البلدةِ التى هبطنا إليها، لكننى جلست إلى شيخٍ مهيب ذى لحية بيضاء، كان شيخًا لإحدى الطرق الصوفية، وكان الناس يقبلون يده، قدمونى له على أننى صحافىٌ يريد أن يجرى معه حوارًا، أجلسنى فى مواجهته، وطلب منى أن أشاركه الطعام، كانت أمامه حلة نحاسية نصفها السفلى به فتةٌ من الخبزِ الشمسىَ، والنصف العلوىُ ممتلىءٌ عن آخره بقطعِ اللحمِ الكبيرة، وبالرغم من إحساسى بالجوع إلا أننى لم أكن مستسيغًا للطريقة التى يأكلون بها، حيث يمدون أيديهم التى ربما تكون متسخة فى

هذه الحلة، ادعيت بأننى صائمٌ، ربّتَ على كتفى بحنوٍ وإعجابٍ، كان يأكل بنهمٍ شديد، وكان رفاقه ينتظرون حتى يرفع يده عن الحلة حتى يمدوا هم أيديهم إليها، قال لى من ضمن ما قاله، إنه له أكثر من خمسين عامًا لا يأكل غير التمر، وأخرج لى من جلبابه بضع تمرات ليثبت لى صحة قوله، ولا يشرب غير الماء القراح، وأشار إلى القلة المركونة بجواره، ولما كنت صغير التجربة وقليل المعرفة، بادرتُه قائلا:

فما هذا اللحمُ الذى تأكله ؟

لم يرد، واصل أكله بشهية كبيرة، غير أن أحد رفاقه ابتسم ابتسامة العارف ببواطن الأمور، وهمس لى بصوتٍ حانٍ مؤثرٍ مقنعٍ:

هناك أمورٌ أكبرُ من حجم إدراكنا ؟ فلا تسأل كثيرًا، واستمتع بحديث سيدنا وكلامه الطيب، ولا تفسد الرفقة يا حديث العهد.

بالطبع، كتمت سؤالى عن لماذا يشرب الجوزةَ إذن ؟ ومعها سطلُ البوظة الذى أتى إليه بمجرد انتهائه هو ورفاقه من الأكل، ورفع الحلة النحاسية بيضاء من غير سوء.

أجريت معه الحوار الذى لم أستطع أبدًا نشره بسبب المبالغات الواردة فى ثناياه، والتى تخلع عنه صفة البشرية واصلة به إلى صفات أخرى، والتى يؤكدها بكثير من الإصرار رفاقه الذين كدت بسبب صغر التجربة وقلة المعرفة وانعدام الحال أن افسد عليهم رفقتهم، قبل أن أصافحه وأمضى، أتى أحد رفاقه من أصحاب التجربة الكبيرة والمعرفة المتسعة ممن يقيمون فى الأحوالِ، صافحه وقبل يده، ودعاه للطعام، غير أنه اعتذر له بأنه اليوم صائم، كعادته، منذ خمسين عامًا. صافحته، ومشيت.

قبل المغرب بقليل، أقبل عم جابر أبو حسين، وأقبلت عليه الدنيا كلها، كانوا يتزاحمون بقسوة وغلظة لدرجة أننى طوال سماعى لإنشاده لم أستطع أبدًا أن أرى وجهه مكتملا، غير أن صوته القوى الحنون مازال إلى الآن يرن فى أذنىّ، كانت سيرة أبو زيد الهلالى فى صوته مغايرة تمامًا للسيرة التى قرأتها سابقًا، طبعًا الحكاية واحدةً، لكنها على لسان عم جابر وبأشعاره هو، وبتدخلاته الإيقاعية التى يضيفها عليها، كل ذلك يجعل منها نصًا موازيًا للنص الذى قرأته وليس مطابقًا له.

أحببتُ هذا الرجل جدًا، أحببتُ هذه الفدادين اللانهائية فى حنجرته، أحببت هذه الهضاب والبحار فى صوته المشروخ.

فى هذه الفترة كان جابر أبو حسين فى نظرى، هو النموذج الحقيقى للشاعر.

وعن جابر أبو حسين، وبإلهام منه، كتبت قصيدتى (صورة لحامل النشيد)، التى ضمها ديوانى (الرجل بالغليون فى مشهده الأخير):

هذا أنا
، وهذه ربابتى
، وانتمُ على مصطبتى
معى أبو زيد
، وعنترةُ
، وحمزةُ
، وابن ذى يزن
، وغيرهمُ
والعبد أطلق بوقه فجاة
والطارقُ الغجرىُّ خبَّط فوق مطرقة النحاسْ
فاتوا سِراعًا للميادين الوسيعة فى دمى
بسيوفهم
، ونشيدهم
، ونسائهم
، ماذا سافعل يا ندامى
ونذيرُ الحربِ معقودٌ على سقف السماء
، كصرخة الحداة ؟
وترُ الربابة صاخبٌ بصليلهم
، ودمى تنقَّط بالدم المنزوفِ من قتلاهمُ
، وأنا أسير اللحنِ
، مشدودٌ إلى نبضاته المجنونة الإيقاع
، منجذبٌ إلى جسد تداعى فى مواجهة ابن ذى يزن
، وندبة امراة
لكنَّ حنجرتى مُشَرَّخَةٌ
والعينُ
، داهمها النعاسْ

يقول الأستاذ الدكتور على عشرى زايد، فى دراسته العلمية الرصينة عن ديوانى (الرجل بالغليون فى مشهده الأخير):

«الحوار مع الموروث مدخل أساسى من مداخل الولوج إلى صميم مغامرة السمّاح عبد الله فى هذا الديوان، وهو لا يدع مصدرًا من مصادر التراث دون أن يمتاح منه، ولا يدع تكنيكًا من تكنيكات التعامل مع هذا الموروث دون أن يستخدمه، وفى قصيدة (صورة لحامل القصيد) يمتاح الشاعر من موروثه الفولكلورى ممثلاً فى أبطال السير الشعبية: أبى زيد الهلالى وعنترة بن شداد وحمزة البهلوان وسيف بن ذى يزن وغيرهم، إنهم يملكون أسلحتهم: سيوفهم ونشيدهم، أما هو فلا سلاح له سوى ربابته، ولا عمل له سوى استدعاء هؤلاء الأبطال من أعماق التراث، **ولكن حنجرته مشرخة والعين داهمها النعاس**، ومع ذلك فهو يقاوم الظروف التى تحاصره بمواتها وخمودها، ويشاكسها ويرفض أن ينكسر أمامها أو يخضع، ولكننا لا نعدم أن نلمح بين الفينة والفينة لحظات انكسار عابرة، وظلال إحباط كابية، تظلل آفاقَ رؤيته.»

يحتاج جابر أبو حسين إلى قطعة وقتٍ أخرى، وإلى حالٍ غير الحال، ومقام غير المقام، لأننى، وبعد هذا اللقاء المزدحم، وفى بلدة أخرى، قابلته، وصافحته، وجلست بالقرب منه وهو يطبّق فى جنبات الهواء مواويله، ويطلق العنان لأبطاله النبلاء فى صحراء غربتهم العريضة، وعشقهم الأسطورى للنساء الخرافيات، هؤلاء اللواتى يعجز أكثر الأدباء قدرة على امتلاك الخيال، على وصف جمالهن كما وصفه جابر أبو حسين، ذلك الذى منحنى من الخيال ما لم يستطع أحد غيره أن يمنحنى إياه.





جولة الفنون الشعبية



السيرة الهلالية فى محافظة قنا

عرض: خالد أبو الليل

«السيرة الهلالية فى محافظة قنا: دراسة للراوى والرواية»، هو موضوع هذه الأطروحة.والدراسة تقع فى جزئين؛ الجزء الأول يتكون من مدخل يتضمن الدراسات السابقة، والمنهج الذى تبنته الدراسة، والدليل اللغوى لقراءة النصوص الهلالية المجموعة. كما يتضمن هذا الجزء خمسة فصول، أولها: «السيرة الهلالية والمجتمع القناوى». ويدرس هذا الفصل العلاقة بين الهلالية ومجتمع قنا، وتأثير كل منهما فى الآخر؛ متوقفًا عند أهم العادات والتقاليد التى يمارسها القناويون، وانعكست فى الهلالية، والتى منها الميلاد والسبوع والختان والكتّاب والزواج وليلة النقطة والوفاة والميراث والنظام القبلى. والعكس أيضًا انعكاس الهلالية فى مجتمع قنا، على نحو ما يتمثل ذلك فى الأمثال الشعبية الهلالية التى يتداولها القناويون فى حياتهم القناوية. ويعالج الفصل الثانى، وعنوانه «العمل الميدانى: الظروف والصعوبات»، أهم المشكلات الميدانية التى واجهها الباحث أثناء عمله الميدانى، والتى تمثلت فى مشاكل اجتماعية ودينية ومادية إلخ. وقد اعتمد الباحث ـ فى هذين الفصلين ـ على المنهج الفولكلورى والأنثروبولوجى والإثنوجرافى. ويدرس الفصل الثالث «السيرة الهلالية بين الهواية والاحتراف». ولمس هذا الفصل الاختلاف بين أداء الهلالية عند الرواة الهواة والشعراء المحترفين، من خلال عناصر عدة: الرواة، النص الهلالى، الجمهور، السياق الأدائى، زمكان الرواية. كما توقفت الدراسة عند المناسبات المتعددة التى تؤدى فيها الهلالية عند المحترفين والهواة، والتى تمثلت قديمًا فى المقهى ، وحديثًا فى المناسبات الاجتماعية (الزواج والختان)، والمناسبات الدينية مثل الموالد، وفى التسول ومواسم الحصاد. وانتهت الدراسة فى هذا الفصل إلى أن هناك أيضًا اختلافات مهمة بين الهواة والمحترفين على مستوى الإثنى وعلى مستوى الوظيفة التى تؤديها نصوص كل منهما، وعلى مستوى الطريقة التى يحفظ بها كل منهما الهلالية، وأيضًا فى الطريقة التى يتم بها تذكر الهلالية وأدائها. ويدرس الفصلان الرابع والخامس «السيرة الهلالية بين المدون والشفاهى»، غير أن أولهما يدرسها على مستوى «الشعر والنثر»، فتوقف عند الأشكال الشعرية والنثرية التقليدية (مثل القصيد والزجل) والمستحدثة (مثل استخدام الموال فى روايتها، والمربع) فى رواية الهلالية الشفاهية، والطريقة التى يحفظ بها الرواة الهلالية، ودور الارتجال، وهنّات الذاكرة، وإيقاع الشعر الهلالى وقافيته. أما الفصل الأخير فيدرس الهلالية على

مستوى "الأحداث والشخصيات"، فيقارن بين الأحداث فى الهلالية المدونة والشفاهية، مثل الريادة والتغريبة، كما يقارن بينهما من حيث شخصيات الأبطال (أبو زيد الهلالى، ودياب بن غانم)، والدور الذى تلعبه المراة فيهما وصورها المتعددة. وقد اعتمد الباحث ـ فى دراسة هذين الفصلين ـ على منهج الصيغ الشفاهية على نحو ما مثله البرت لورد وميليمان بارى وولتر أونج. وقد انتهت الدراسة إلى أن ثمة تغيرًا اجتماعيًا لحق بصورة المراة فى النصوص الشفاهية. فصورة المراة فى النصوص الهلالية المدونة غلب عليها الطابع السلبى، باستثناء شخصيات محدودة، مثل شخصية الجازية. فسعدة ابنة الزناتى خليفة هى التى خانت أباها، ثم فتحت أبواب تونس أمام بنى هلال. وعزيزة ابنة المعبد سلطان تونس وقعت فى حب يونس الهلالى، ومن أجله ساعدت الهلايل. وبسمة ابنة العلام أحبت يحيى الهلالى، فكانت تقدم الطعام خلسة إليه وإلى إخوته وخالهم أبى زيد فى سجن تونس. أما صورة المرأة فى النصوص الهلالية الشفاهية فأكثر إيجابية. وهو ما تتوقف عنده الدراسة بالتفصيل، ويتضح ذلك فى شخصيات سعدة والبسمة ابنة العلام وعزيزة بنت معبد السلطان ودوابة ابنة الخفاجى عامر ووطفا ابنة دياب وشيحة ابنة رزق الهلالى ووريا ابنة أبى زيد الهلالى والجازية ابنة السلطان سرحان الهلالى.

أما الجزء الثانى فهو بمثابة الملاحق التى يرفقها الباحث بدراسته. أحد هذه الملاحق يتمثل فى الروايات الهلالية الشفاهية التى جمعها الباحث، وتقع فى (١٠٨٣ صفحة). حيث تمكن الباحث من جمع مائة وخمس وتسعين ساعة للسيرة الهلالية، مسجلة صوتًا وصورة. ولقد جمعها الباحث من تسعة مراكز، هى: قفط ـ قوص ـ إسنا ـ نقادة ـ قنا ـ دشنا ـ أبو تشت ـ نجع حمادى ـ الوقف. أى من جميع مراكز المحافظة باستثناء مركزى فرشوط وأرمنت. ولقد تمت عملية الجمع على ثلاث مراحل، سجل الباحث بمفرده فى المرحلتين الأولى والثانية خمس وخمسين ساعة للهلالية، بينما تمكن ـ ومن خلال التمويل الذى قدمته له الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية ـ أن يسجل مائة وخمس وأربعين ساعة. ونظرًا لضخامة المادة المجموعة، ونظرًا لكثرة عدد الرواة والشعراء الذين سجل الباحث معهم، فقد اختار بعض هذه الروايات فى الوقت الحالى، مع التركيز على روايات الرواة الهواة فى الاختيار؛ لتهميش الدارسين السابقين لها، مع اختيار عينات من قصص بعض الشعراء المحترفين ووقع اختيار الباحث فى هذه المرحلة على خمسة عشر راويًا (١١ هواة، ٤ محترفين)، هذا بالإضافة إلى بعض رواة المواويل والمربعات الهلالية المتفرقة. ومما تجدر الإشارة إليه أن المادة التى اختارها الباحث لهذه الدراسة، تمثل جزءًا بسيطًا مما جمعه بمفرده فى المرحلتين الأولى والثانية ، ولم يرفق ببحثه هذا فى مرحلته الحالية نصوصًا مما جمعها فى المرحلة الثالثة (تلك التى جمعها بتمويل الجمعية المصرية للمأثورات الشعبية)، وسيسعى الباحث إلى نشر بقية هذه النصوص المجموعة تباعًا على مراحل؛ نظرًا لضخامتها.

كما يرفق الباحث ـ أيضًا ـ فى هذا الجزء، ملاحق بـ:

١ ـ أسماء الفرق فى محافظة قنا، وأعضائها.

٢ ـ الدليل الميدانى الذى وزعه على مثقفى المحافظة.

٣ ـ ملحق لصور بعض الرواة والشعراء والجمهور والآلات الموسيقية.

٤ ـ ملحق الحوارات الذى أجراه الباحث مع الرواة.

٥ ـ ملحق بالمواويل والمربعات الهلالية المتفرقة.

وعندما تكون الهلالية موضوعًا لإحدى الدراسات فلابد أن تستثار فى أذهاننا أسئلة شتى، على راسها سؤالان ملحان، هما: ما الذى كتب لهذا العمل المطوّل ـ دون غيره من السير الشعبية العربية الأخرى ـ البقاء والاستمرارية لقرون طويلة حتى وقتنا الراهن؟؟. ثم ـ وهذا هو السؤال الثانى ـ كيف لهذا العمل المتسع مكانًا؛ (إذ يشمل مكان أحداثه معظم ـ إن لم يكن كل ـ أنحاء الوطن العربى آسيويًا وافريقيًا، ودولاً أفريقية مثل «الحبشة» ـ أثيوبيا حاليًا ـ، وأخرى أوربية مثل «قبرص واليونان»، وأخرى أماكن مجهولة اكتفى الراوى بالإشارة إليها)، والممتد فى زمان أحداثه (الذى يشمل أجيالاً متعددة)، وفى زمان روايته (فالرواية المدونة الواحدة تستغرق آلاف الصفحات، كما تستغرق الرواية الشفاهية الواحدة مئات الساعات، التى قد تمتد للعام)، والمتسع ـ أيضًا ـ فى أعداد شخصياته وقضاياه....، كيف لهذا العمل المتسع أن تستوعبه ذاكرة إنسان؟؟. ونظرًا لأن الدراسة اتخذت من

محافظة قنا مجالاً جغرافيًا لها، فإن هناك تساؤلاً ثالثًا فرض نفسه على الباحث، هو: ما خصوصية رواية السيرة الهلالية فى مجتمع قنا؟

ولقد انطلقت الدراسة من محاولة الإجابة عن التساؤل الثالث، فخصصت له فصلها الأول، وذلك من خلال دراسة العلاقة بين الهلالية والمجتمع القناوى، فلمست تلك الخصوصية على مستويات عدة، منها دورة حياة الإنسان والعادات والتقاليد والنظام القبلى والألعاب الشعبية فى قنا. ثم انتقلت فى الفصول التالية للإجابة عن التساؤلين الآخرين.

قد يثير البعض عددًا من القضايا الأخرى المهمة، حول قضية النوع الأدبى Literary genre، والعلاقة بين الهلالية والتاريخ، ومدى اتفاق الهلالية ـ كنص أدبى شعبى ـ مع ما تنوقل فى كتب التاريخ عن تاريخ هذه القبيلة وحروبها. كذلك قد تستثار قضية أسباب تعاطف الجمهور مع قبيلة بنى هلال، رغم ما تناقله المؤرخون حول همجيتهم ووحشيتهم، حتى أصبحوا رمزًا للدمار والخراب، ويكفى شاهدًا على ذلك وقائع الخراب التى حدثت على أيديهم فى شمال أفريقيا فى القرن السادس الهجرى.

رغم كثرة هذه الأسئلة وأهميتها، فإن الباحث ـ فى دراسته الحالية ـ الإجابة على الأسئلة الثلاثة السابقة، وذلك لسببين، أولهما: أن هذه القضايا التى أشرنا إلى بعض منها، عالجها عدد من الدارسين. عالجها عبد الحميد يونس فى كتابه «الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى»، ومحمد فهمى عبد اللطيف فى «أبو زيد الهلالى»، وأحمد شمس الدين الحجاجى فى كتابيه «مولد البطل» و «النبوءة أو قدر البطل»، وفى عدد من مقالاته، التى ركزت على السيرة، على اعتبارها ـ كنوع أدبى ـ تمثل أحد الأصول التى بزغت عنها الرواية العربية. كما عالجها فاروق خورشيد ومحمد رجب النجار فى عدد من دراستيهما المتعددة، ومحمد حافظ دياب فى «إبداعية الأداء»، ومحمد حسن عبد الحافظ فى رسالته «روايات السيرة الهلالية فى محافظة أسيوط». هذا إلى جانب معالجة عدد من الدارسين الغربيين لها، مثل ليونز ودوايت رينولدز، وسوزان سليموفيتش، وأنيتا بيكر، وبريچيت كوناللى.

السبب الثانى: أن الدراسة الحالية لن تنطلق ـ بالفعل ـ من هذه الأسئلة، ولكن هذا لا يعنى أنها ستتجاهلها كلية. فهى انطلقت من تساؤلى الدراسة الرئيسيين، ولكنها توقفت ـ فى ثناياها ـ عند هذه القضايا، على نحو مباشر تارة، وغير مباشر تارة أخرى. أى على النحو الذى تطلبته طبيعة الدرس العلمى، دون أن يعنى ذلك أن هذه الوقفات كانت دائمًا وقفات عابرة. فالقارئ لهذه الدراسة سيتعرف على الدور الاجتماعى للسيرة الهلالية من خلال الفصلين الأول والخامس، وعلى الدور التاريخى لها فى الفصل الثالث. وفصول الدراسة كلها مجتمعة ستعرفنا ـ إلى جانب الإجابة على تساؤلى الدراسة ـ على خصوصية الهلالية كنوع أدبى شعبى، من حيث الأداء والرواة (هواة ومحترفين)، والسياق الذى تؤدى فيه، والمضمون والشكل (الشعر والنثر).

لم تنطلق هذه الدراسة ـ فى تساؤلاتها ـ من فراغ، وإنما كانت هناك لبنات ارتكزت عليها، تمثل بعضها فى دراسة الأمريكية «أنيتا بيكر» للنسخ المدونة، و «سوزان سليموفيتش» فى «تاجر الفن»، و «دوايت رينولدز» فى «الشعراء البطوليون»، وفى الإشارة السريعة ـ والمهمة ـ لعبد الرحمن الأبنودى فى مقدمة أحد أجزاء «السيرة الهلالية».

* * *

وقد تشكلت لجنة المناقشة من الأستاذين الدكتور أحمد على مرسى (مشرفًا) والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى (مشرفًا مشاركًا) ، والدكتورة نبيلة إبراهيم (أستاذ الأدب الشعبى بآداب القاهرة) عضوًا ورئيسًا ، والدكتور محمد حافظ دياب (كلية الآداب ، جامعة بنها) عضوًا . وقد أُجيزت الرسالة ـ بعد مناقشة استمرت أربع ساعات ـ فى التاسعة والنصف من مساء يوم السبت الموافق ٢٠٠٨/١/٥ مع مرتبة الشرف الأولى، مع التوصية بطبع الرسالة على نفقة الجامعة وتبادلها مع الجامعات الأخرى.

فى معرض «أُمنا الغولة»

القمَّاش يشكل من الأساطير «فوضى السريالية المنظمة»

عرض: عزة أبو العز

لا تكاد تخلو حكايات شعب من ذكر لـ «الغيلان» ومن محاولات لتصورها، واستأثرت هذه الحكايات باهتمام خاص من السامعين، وخاصة الأطفال الذين يجدون فيها أحداثًا غريبة ومفاجآت غير مألوفة فى حياتهم العادية. والقاص الشعبى لايميز تمييزًا دقيقًا بين الغول والجان والعفريت، وكثيرًا ما يخلط بينهم ويستعير الواحد منهم للآخر، وكأنه يمتلك فى ذهنه صورة ضبابية مخيفة وغامضة لهذه الكائنات، ولكن من خلال استقراء الحكايات الشعبية يمكن القول بأن الغيلان تبدو فيها أقرب إلى الحيوان أو الإنسان المتوحش، فمرة نراها على شاكلة سمكة أو حصان أو امرأة تتزوج إنسانًا عاديًا.

والغيلان فى النصوص الشعبية هى رمز لذلك الكائن الذى تجمعت حوله الكراهية الشعبية، فهو الذى يحجز الكنوز، ويمنع الناس من ارتياد المراعى والينابيع، ويحجز الأميرة الجميلة رغمًا عنها، وهو الذى يباعد بين الإنسان وسر الخلود ، فضلاً عن أنه يحقد على العنصر البشرى لدرجة أنه يأكل الإنسان بلحمه ودمه لمجرد احتكاكه به. وهناك تصور شعبى كامل للغيلان تؤيده عادات وممارسات شعبية وأساطير وحكايات تجزم بوجودها. وتنتشر حكايات الغيلان والقصص والأخبار المتواترة عنها فى كل قرية وداخل كل بيت ومع كل راوٍ.

إذا كانت تلك صورة الغيلان فى تراث الأدب الشعبى فمن تكون «أمّنا الغولة» التى استعادها الفنان التشكيلى السيد القمّاش من باطن الأقاصيص الأسطورية والنصوص الشعبية ليطلقها عنوانًا لمعرضه الأخير؟، ربما كانت إرهاصات فكرية لعبثية مبدع سريالى أطلقها لكى يشعر بشىء من التحرر، وربما كانت هواجس الطفولة وأحلامها الكامنة فى نفس الفنان الثائر، وربما كانت تلك الأفكار الخبيثة فى مجتمع ما. وليس بعيدًا عن التأويل أن تكون «أمّنا الغولة» هى تلك المرأة المجهولة التى أرادت أن تكبح القماش عن خياله المحلق فى العوالم الأسطورية، فاستعار من هذه العوالم صورة صارخة لها. أيًا ما كان يقصده القمّاش، فمن المؤكد أن فى داخل كلٍّ منا «امّنا الغولة»، فالقمّاش يتيح لمن يشاهد لوحات معرضه أن يختار الرمز الذى يمقته ليصبح الغولة، تلك الحرية فى الاختيار هى السمة المميزة لأعمال القمّاش التى جاءت أكثر تعبيرًا عن شمولية مفاهيم الحرية، حتى وإن كانت تتمثل فى التعبير عن الأشياء البغيضة فى المجتمع.

جمع القمّاش فى لوحات معرضه أسطورية المعنى (الأبواق الشاردة ـ النار الخارجة من رؤس اللوحات ـ المخلوقات الغريبة) مع مفرداته التى عودنا عليها فى أعماله

السابقة (الدبابيس ـ المسامير ـ الأشكال الحديدية) ليخلق عالمًا لانتجاوز إذا أطلقنا عليه «فوضى السريالية المنظمة» أو «فكرة الجنون المقبولة». فالقمّاش استطاع ان يحول ـ بأدائه المتقن ـ كتلة الحديد الصلبة إلى مادة مليئة بالحرارة والعاطفة لتصبح مرادفًا معنويًا وماديًا يحاكى الطبيعة فى أشكالها وصور الأشياء فيها. ومفردات القمّاش خلقت نوعًا من الهارمونية فى لوحات المعرض بصفة عامة، ويظهر ذلك واضحًا فى لوحة المرأة السمكة التى تحمل وجهًا جميلاً ولكنها تحمل رأس سمكة واضحة المعالم بقشورها وذيلها وعينها، والأشياء الخارجة من رأسها تشبه المفاتيح المعدنية، ونجد كذلك فى لوحات المعرض الأبواق النحاسية وآلات النفخ، وهى التيمة الأصيلة فى أعماله السابقة التى تمثل صرخات عالمه الأسطورى، وربما كانت هذه الآلات هى إنذار القمّاش الدائم للعالم.

استخدم القمّاش ـ كعادته ـ لونى التضاد: الأبيض والأسود، وكأنه يؤكد لنا أنه واقع بين هذين الاختيارين؛ إما الصواب ويعبر عنه اللون الأبيض، وإما الخطأ ويقابله الأسود.



عيشة القادرة

جمع وتدوين:

إبراهيم عبدالحافظ

الراوية : عبداللطيف السيد شحاتة

عمره : ٦٢ سنة

مكان الجمع : شرقية المعصرة - بلقاس - محافظة الدقهلية

تاريخ الجمع : ٢ يوليو ١٩٩٠

استمع للحكاية من عمته، عندما كان يقيم معها وهو طفل صغير، وكانت تحكى له ولأطفالها الحكايات لتسليتهم قبل نومهم.

وحِدّ اللّه، كَانْ فيه مَلِك، وما مَلِك إلا اللّه، المَلِك دَه ماخلّفْش، فجا هوّ والستّ بتاعتُه بتفسّحُوا فى الجِنينه قُدّام السرَايه، وهُمّه ماشيين فى الفُسْحَه، الولِيّه زَعْلانَه فتقول إيه : لو كان لِنا بِنْت تمْشى بيَنا كِدَه...، نِدْرِن على[1] إن حِبلِت[2] وربنا إعْطانِى بنت لمّا توَفّى[3] سَبَع سنوات، أَطْلَع احِجّ انا وابوها، فرَبّنِا سمِع منها وحَمَلِت فى نَفْس اللّيْله، جَابِت بنت، والبنت جات جَمِيله - وما جَمِيل إلا محمد.. فالبنت اتْرَبّت[4] مع امها وابُوها لما بَقَت من السّن ١٤ سنه.. بلغت، قام طِلِعِت الستّ تِتْفَسّح هى والراجل والبنت معاهم فهُمّه[5] ما شيين[6] فى الطريق راحِتْ على الحتّه اللّى كانت نَدْرَه فيها، إفْتَكَرِت النَدْرِ اللّى عليها، بَكَت وعَيّطِتْ[7]، المَلِك شافها بِتْعَيّط، قالْ لِها: بِتعَيّطى ليه؟ قَالِتْ لهُ : مافيش، احنا مَبْسُوطين. انا كُنْت نادْرَه، إن رَبّنَا إعْطانِى بِنْت أطْلَع احِجّ لمايكون عَنْدَها سَبَع سِنين، والوقت عندها ١٤ سنه تبقى هاتموت مِنى عَلشان ماوَفّتْشْ النَدْر[8]، قال لها دى حاجة ماتْزَعّلْش[9]، قالِت لهُ يعنى نِطْلَع نِحِجّ ونسِيبْها[10] فى السرَايَه إزاى؟ قالْ لِها:

مالكِيش دَعْوَه أنا ها تصرُّف، قَالت له : طيب.

جَه بالليل واعلَن فى النفير[١١]: اللّى عَنْدُه بِنْت يجيبها فى السرّايَه عَنْد الملك. جت جميع البنات إتْلَمّت عَنْدُه، فَنَقَص[١٢] منهم ٣٩ صبيه وبِنْتُه، يبقوا الأربعين، من ضمنهم بِنتُه، قالِتْ مِرَاتُه : هانسِيب البنات من غير وصى، قال لها : ها نَوصِّيهُم[١٣] على بعض، جالِوَاحدة منهُم اسمها عِيشَه القادره، جميله وحِلْوَه وعَفِيَّه[١٤]، فقام قال لها : ها وصِّيكِى على البنات لمّا نِروُح نِحِج ونيجى، فَطلِع توكُّل على اللّه ووَكّل[١٥] عِيشَه على السرّايَه والبنات، فلما سافِر سَكّوُا[١٦] البنات السرّايَه على نِفُوسهُم وقَعَدوا فيها..

فى يوم من الأيام الكَبْريت خِلِص[١٧] مِنْهُم، فلما الكَبْرِيت خِلِص قالوا اتصرّفى ياعِيشَه، هوه مِوَكِّلك، اتصرفى. قَالِتْ لهُم : خَلِيكوا قاعدين زى ما انته، وانا ها طلّع على[١٨] سَطْح السرّايَه أشوف حَد موَلّع[١٩]، أجيب لِكُم.. عيشَه طلِعِت على السرّايه، فَبَصِّت لِقِت سرّايه تانيه طالِع مِنْها دُخّان كتير، مِشَت ناحية الدُخّانه ووصلت عَنْد الدُخّان لِقَتِ واحِد طَبّاخ بِيطْبُخ فى السرّايه دى، جَت على السَطْح كِدَه وبْتبُص[٢٠]، وهى جميلة قوِى، فالطباخ لَمَحْها قالْ لِها: اتفَضّلِى، قَالتْ لهُ: أنْزِل ازّاى، قالْ لَها : انا عندى سِلِّم هاجيبُه اهُوه، جاب لها السلّم ونِزِلت، فساعِت[٢١] ماشافها قال لها ياحَبِيبِة قَلْبى، ياحَبِيبِة روُحِى وهاج فى الكلام..

عِيشَه ضِحِكِت عليه، قَالِتْ لهُ: انته اسمَك إيه؟ قَالْ لَها : اسمى محمد شَقْدُف، طَيِّب صَنْعِتَك إيه؟ قال لها : أنا طباخ، طباخ فى فرح ولا إيه؟ قال لها: أنا طباخ لأربعين حرامى قام جاب لها من أحسن حاجه عَنْده، فَكَلِت[٢٢]. فلما كَلِت قالت له : أناعَوْزاك تورِّينى[٢٣] انتوا بتِقعُدوا إزاى، وبِتْناموا إزاى، فاخَدْها وَرّاها السرّايه. لِقت السرّايَه فيها اربعين سرِير كُلِ سرِير فى أوضه (أودة) قَالِتْ لهُ : وفين أوُدِة الرَيِّس.، دَخَلِت فقَعَدِت هِيَه والطَبّاخ عالى السرِير، سَطَلت[٢٤] الطَبّاخ، وخطَطِتُه زى العَرايِس وهو مَسْطُول، فَبَعْد ماوَضّبِتُه زى العَروُسَه سابِتُه نايم مَسْطُول، وطِلِعِت على الطبيخ اللّى هوه طَبَخُه، ورَاحِت بُه للبنات، اتعشوا، جَايْبَه دَه مِنين ياعِيشَه؟ قالتْ لِهُم مَلْكُوش دَعْوه.

جُم[٢٥] الحرامِيّه بينادُوا على الطَبّاخ يقولوا يا محمد يا شَقْدُف، لِقُوا الحِلَلْ ومالقُوهْش[٢٦]، دَوّرُوا[٢٧] عليه لقوه نايم فى أوُدِة الريِّس بِتاعْهُم،، فَوقُّوه[٢٨] وقالوالهُ : اللّى عَمَل فيك كِدَه إيه؟ قَالْ لِهُم : أنا قعدت على السرير قُبَال[٢٩] المرايه وحبيت اقَلّد واخَطّطْ فى نَفَسى زَىَ العَرُوسة، فالنُوم كِبِسِ علَّيه، قُمْت نايم.

نِرْجَع إيه لعِيشَه القادره جَات لهُ تانى فى نَفْس المعَاد ونادِت وقَالِت : يامحمد ياشَقْدف، قال لها : نعم قَالِتْ لهُ : هات السلِّم خَلّينى[٣٠] انزل لك، جَابْ لها السلِّم، نِزِلِت، فجاب لها اتغَدَّت، فبَعْد ما اتغدَّت، قَالِت لهُ : إنته عَمَلت إيه إمْبَارح؟ قالْ لِها جُم صَحَونى، وانا كِدِبت عليهُم، والريس بيقول لى مين اللِّى جالك هنا ومين اللِّى عَمَل فِيك كِده قُلت لهُ أنا.

قَالِتْ لِهُ طَيِّب جَدَع، قالت لهُ فَرَّجْنِى[٣١] اللِّى بيغْلَط الرَيِّس بيعْمل فيه إيه؟ قَالْ لِها : عَامِل مَشْنَقه، بيعلّقُه فى المشْنَقَه وبيضْرَبُه. قَالِت لهُ فَرَجْنِى كِدَه على المَشْنَقه دى فراح مفرجها[٣٢] قالت له هات أما أحطها فى رقبتى، قال لها لا ياحبيبة قلبى، أنا أحطها أنا فى رقبتى واتفرجى أنتى عليه، حط المشنقة فى رِقَبْتُه وقالت له : اقعد بالعافيه وسابته ومِشْيت وراحِت على الطَبيخ، أخدتُه وراحت للبنات.

جُم الحرامِيَّه يدَوَّرُوا على محمد شَقْدف، قعدوا يدَوَّرُوا عليه، لِقُوه مَشْنُوق، قالوا له : مين اللِّى عَمَل فيك كِدَه قالْ لِهُم : أنا جيت أَجَرَّب كِدَه، قامِت المشْنَقة زَرَّت[٣٣] على رِقَبْتِى، وماعرِفْتِش أحِل نَفْسِى.

عِيَشه القَادْرَه راحِت للبنات باتو ليلتْهُم ورِجِعِت فى نَفْس المَعاد جات له، قالت له : إزى حالك حالتك إيه؟ قالْ لها تعالى ياحبيبتى قالت له : إنته عملت إيه امبارح؟ قال لها : دا أنا قُلت لِهُم أنا جيت أجَرَّب فى نَفْسِى كده، زَرَّت علىّ، فَحلّوُنى[٣٤] وخلاص.. قَامِت قالِتْ لهُ : فين الكَلابْشَه يامحمد؟ قَالْ لِها : اهى، قَالِتْ لهُ اسْمع لى أما أمْشِى جُوَّه الكلابْشَه كده، فكان لِها غَطا خَشَب، فلّما قَعَدت جوه الكَلابْشَه وطِلِعِت كان معاها أسْورَه دَهَب، قامت حَطَتْها[٣٥] فى دكة لباسها[٣٦] وطِلِعِت تِعَيَّط[٣٧] وقالت لهُ الغَويشه ضاعت، قال لها ماتِزْعَلِيش أنا هاجبها أنا هارفع الغطا وانزل أجيبها لك فقَامُوا عانوا الغَطَا ونِزِل يجيبها، فى نَزْلِتُه سَكّت عليه الباب، وطِلِعِت خَدِت الأكْل وراحِت للبنات.

هنا بقه، رجعِوا الحَرامِيَّه يدَوَّرُوا على محمد شَقْدف مالِقُوش محمد... واحد منهم فَتَح الكلابْشَه لقاه بيقول خدوا إيدى، قَالوُا لهُ مين وقَعَك فى الكَلابْشه، قال لهم : ماحَدَّشْ وَقَعْنِى، قالْ لَهُم أما كنت باعمل فى التَقْلِيَّه[٣٨]، والمَعْلَقَه بتاعِة سيدى معايا دَخَلت الكَلابْشَه، وإيه اللِّى جاب الغطا عليك؟ قالوا لهُ ماحَدَّش جَالك هِنا أبدًا؟ قال لِهُم ماحَدَّش جالى، فاتفقوا الحراميه بعد النهار ده واحد يِقْعُد هنا يراقبه.

قَعَد الرَيِّس تانى يوم وَيَّاه، فِضِل يراقْبُه، والتانى عَلَقْ[٣٩] على الطبيخ... شيخ الحَرامِيَّه مِدَارِى يبُص عليه، فكانت عِيشَه فى نَفْس المَعَاد جايه لهُ ومعاها المره دى بِنت الملك، وبِنْت الملك كانت جميله، تقول لهُ

يامحمد هات السلِّم يشاور لها بدراعه، ارجعى هُمه هنا، هُمه هنا، شافُه رئيس الحراميّه، قالْ لهُ حُط لِهُم السلِّم. خَلّيهُم ينْزِلوا، فنزِلوا، قام رَئيس الحراميّه قابلهم ورحب بِهُم.

عِيشَه القَادْرَه كانت شَجِيعَه وقالت لهُ إنته صنعتك إيه؟ قال لها انا باحكم أربعين حَرَامي، أنا رَيِّسْهُم وعامل لِهُم مَشْنَقه وكلابْشَه اللِّى يِغْلَط أأدبُه، وإنتى صَنْعِتك إيه؟ ولا شُغْلِتك إيه؟ قَالِتْ لهُ : أنا قاعده فى سَرَايه المَلِك، والمَلِك راح يحج، وأنا قاعده رئيسه لأربعين بنت، قالْ لها طَيِّب واحنا اربعين حرامى. والسرَايَه زى ما انتى شايفاها، ياالله نِتْجَوِّز[40] بعض.. قالت لهُ : طَيِّب عَنْدك. قال لها. تعالى وأنا أوريك[41] أرْبعِين سرير فى أُوَدْهُم[42]، كُل أوُدَه بسرير. قالت لهُ : ليّه طَلَب عندك، أنا وانته نتجوز الآخر، أنا الرئيسه ولازم استَّف[43] البنات لكل واحده فى أوُدَه، قَالْ لِها طَيِّب، بَسْ عاوزه مِنّك أربعين زِكِيبه[44] قال لها : ليه؟ قَالِتْ لهُ أَحُطها عندى فى المَنْدَره[45] اللِّى على الشارع عَلشَان نِدْلُق الميه فى البحر على طُول، وأنا اللِّى أحَمِّى الأربعين عروسه وعريس، كل عَريس أجِيبُه هو والعَروُسه بتاعته يطلعوا يِفْرشُوا الزِكِيبَه ويتغطوا ومافيش واحد يِطْلَع قبل ماتكمل الأربعين كُلُهم، قال لها : ماشى...

فعيشه اتَفَقِت معاه تِروح تجيب البنات، قالت لبِنْت المَلِك جَهِّزى سِيْف.. بنت الملك شافت السّيف ولمّوُا[46] بَعْض الأربعين بنت، وعَانِت السّيف مِدّارِى[47] وَراحِت أخَدِت البنات ورِجِعِت للرَيِّس، ويجى كُل حَرَامِى يِدْخُل مع عروسته فى الأوُدَه، بَدأ الرَيِّس يِبْعَت لها واحِد واحِد، ووَصّت البنات قالِت لِهُم : كُل واحْدَه، يدْخُل عليها تجيب رقَبْتُه بالسيف وتحُطُه فى الزِكِيبَه، واللِّى تِعَبُوه من باب المَنْدَره وفى البَحَرْ على طوُل تِحْدفُوه فيه...

عيشه دَنِّتْها[48] تِنَادى وَاحِد وَاحِد لما قَتَلِوُا ٣٩ حرامى فاضِل الرّيِّس قالْ لِها ماتِطْلعى[49] بقى بالعِرْسَان ماتطَلَعِيهم قالت له : تعالى علشان نوَزعْهُم سوا، دخل جابت رِقَبْتُه وفى الزكيبَه. فضل مين؟ محمد شَقْدف قالتْ لهُ انته هاتعيش كوَيِّس ولا أخَلِيك تحصُل اخوانَك. قال لها : لا أنا خَدّامْكُم. اعتَقِينى للّه،. قَالتْ لهُ ياالله اقفل السرّايه وهات المفاتِيح وتعالى، ورَاحِت على سَراية المَلِك قَعَدِت هى والبنات لغاية المَلك ماقرَّبْ يجى من الحِج، فتحت السرّايه وبيَضِتْها[50] وقامت بالواجب، على جَيَّة[51] الملك من الحِجَاز لِقُوا السرّايه تمام. طَبْعًا المَلِك انْبَسَط، قَالْ لِها عَمَلْتُوا إيه واحنا غايبين فَحكَت لهُ الحِكَاية، قال لها هُنِيت[52] بما عُطِيت، السرّايه بتاعْتِك وتُشْكَرى ويِقُعُد محمد الطبّاخ زى ماهو طَبّاخ عَنْدِك وتُوتَه تُوتَه فِرِغِت الحَدُوتَه.

من أغانى ليلة الحنة

فى مدينة السلام بالقاهرة

جمع وتدوين:

عامر محمد الوراقى

(١)

يا حنة يا حنة يا قطر الندى

يا شباك حبيبى يا عينى جلاب الهوى

يا حنة يا حنة يا قطر الندى

يا شباك حبيبى يا عينى جلاب الهوى

يا خوفى من أمك لا تدور عليك

لأحطك فى عينى يا عينى وأكحل عليك

يا حنة يا حنة يا قطر الندى

يا شباك حبيبى يا عينى جلاب الهوى

يا خوفى من أمك لا تدور عليك

وأحطك فى قلبى يا قلبى وأشيلك واطمن عليك

* * *

(٢)

الليلة الحنة وبكرة الدخلة

الليلة الحنة وبكرة الدخلة

وعريسنا الليلة حيفرح فرحة

* * *

(٣)

ادلع يا رشيدى على وش المية (غناء جماعى)

سيب رجلى وامسك إيدى

على وش المية

أبو طاقية مزهرة

باين عليه تربية مره

اكمنه قاصع على وره

ادلع يا رشيدى على وش المية (غناء جماعى)

أبو سديرى سيبك منه
راح أجوزك أحسن منه
وإبعدى بعيد عنه
إدلع يا رشيدى على وش المية (غناء جماعى)

(٤)

وصلى صلى صلى
عا النبى صلى صلى
واللى ما يصلى صلى
أمه يهودية صلى
ادحرج اجرى يا رمان (ترديد جماعى)
وتعالى على حجرى يا رمان (ترديد جماعى)
دانا حجرى حنين يا رمان (ترديد جماعى)
ياخدك ويميل يا رمان (ترديد جماعى)
دانا حجرى كبير يا رمان (ترديد جماعى)
يخدك ويطير يا رمان (ترديد جماعى)

(٥)

أيوه يا واد يا ولعة
خدها ونزل الترعة
أيوه يا واد يا ولعة

البت حبت الجزار
أى أى (ترديد جماعى)

والجزار حبها أى أى
ساب الجزارة
وراح لها أى أى

طالعة واحد اتنين تلاتة
نازلة واحد اتنين تلاتة
حلف على بالتلاتة
مانا نازلة الترعة
أيوه يا واد يا ولعة

طالعة أعجن فى العجين
نازلة أعجن فى العجين
حلف على ميت يامين
مانا نازلة الترعة
أيوه يا واد يا ولعة

طالعة أخبز فى الرقاق
نازلة أخبز فى الرقاق
حلف علىَّ ميت طلاق
مانا نازلة الترعة
أيوه يا واد يا ولعة

(٦)

يا للى عا الترعة حوِّد عا المالح
يا للى عا الترعة حوِّد عا المالح
شعرى بيوجعنى

يردوا عليها ويقولوا (من إيه)

شعرى بيوجعنى

يردوا عليها ويقولوا (من إيه)

شعرى بيوجعنى

من شد إمبارح

يا للى عا الترعة حوِّد عا المالح

رجلى بتوجعنى

يردوا عليها ويقولوا (من إيه)

رجلى بتوجعنى

يردوا عليها ويقولوا (من إيه)

رجلى بتوجعنى

من مشى إمبارح

يا للى عا الترعة حوِّد عا المالح

وسطى بيوجعنى

يردوا عليها ويقولوا (من إيه)

وسطى بيوجعنى

يردوا عليها ويقولوا (من إيه)

وسطى بيوجعنى

من رقص إمبارح

* * *

(٧)

يامه حمامى سرح ويًاحمام الواد على

يامه حمامى سرح ويًا حمام الواد على

طلعتوا بمخدة

ونزلتوا بمخدة

ولقيت حمامى بيتغدى ويًا حمام الواد على

ترد المجموعة عليها وتقول:

يامه حمامى سرح ويًا حمام الواد على

طلعتوا بمقشة

ونزلتوا بمقشة

ولقيت حمامى بيتعشى ويًا حمام الواد على

ترد عليها المجموعة وتقول:

يامه حمامى سرح ويًا حمام الواد على

طلعتوا بصفيحة

ونزلتوا بصفيحة

ولقيت حمامى حاطت ريحة ويًا حمام الواد على

* * *

(٨)

يا رمانة واحدة

يا رمانة واحدة

بالليل الساعة واحدة

جينا نهنى يا عريسنا يا غالى

والفرح تملى فى البيت طوالى

جينا نهنى يا عريسنا يا غالى

والفرح تملى فى البيت طوالى

عقبال العيلة

وحبايب العيلة

زغرطوا يا حبايب واعملوا هُلّيلة

زغرطوا يا بنات واسقوا الشربات

(٩)

الليلة ليلة هنا وسرور

والكوبّيات فى صوانى بتدور

الليلة ليلة هنا وسرور

والكوبّيات فى صوانى بتدور

طب واحد اتنين

الصلا عا الزين

الصلا عا الزين

أمانة منك تاخد بالك

وتشيلها جوه حبابى عنيك

صدقنى دا أمك داعية لك

وقلبها كان راضى عليك

والفرحة ترقص على بابك

آه آه

ومعاها ترقص أحبابك

آه آه

وإنتى أمانة يا عروستنا

تسقيه محبة وشوق وحنان

وتقوليله لما نروح بيتنا

الحب لا يهدا ولا ينام

وإزاى ينام واحنا حبايبه

آه آه

ومعانا فرحتنا فى قلبه

آه آه

دى الليلة ليلة هنا وسرور

والكوبّيات فى صوانى بتدور

(١٠)

عربى عربى عربى

عملت له مسقعة فى الحلة المربعة

قلت له تعالى كل تعالى كل تعالى كل

قاللى دا مش طلبى عربى عربى

عملت له ملوخية فى الحلة المصرية

قلت له تعالى كل تعالى كل تعالى كل

قاللى دا مش طلبى عربى عربى

والعالى عالى عالى

والعالى عالى عالى

ما تردوا علىّ بصوت عالى

ترد المجموعة:

وفرش منديله عا الرملة

والحلوة تجيله عا الرملة

وصلى صلى واللى ما يصلى صلى

امه يهودية صلى وأبوه أرمللى صلى

(١١)

يابا يابا عا الكرونبة

يابا يابا عا الكرونبة

ودى مشية بنت العمدة

يابا يابا عا الكرونبة

يابا يابا عا اللمونة

يابا يابا عا اللمونة

ودى مشية المجنونة

يابا يابا عا اللمونة

يابا يابا عا الربابة

يابا يابا عا الربابة

ودى مشية الجربانة

يابا يابا عا الربابة

يابا يابا عا المشمشة

يابا يابا عا المشمشة

ودى مشية بعد العشا

يابا يابا عا المشمشة

* * *

(١٢)

ماتزغرطيلو يا عمتو

الليلة ليلة دخلتو

ماتزغرطيلو يا خالتو

الليلة السعد جالكو

اوعيلو يا بت اوعيلو

دا الظابط يبقى زميلو

اوعالها يا واد اوعالها

دا الظابط يبقى خالها

اوعيلو يا بت اوعيلو

دا الظابط يبقى زميلو

اوعالها يا واد أوعالها

دا الظابط يبقى خالها.

وصلى يا راجل صلى

عا النبى صلى صلى

* * *

(١٣)

يالّلا يا حارة ضلمة

احنا اللى جينا نورنا

يا لّلا يا حارة هُس هُس

احنا اللى عمالنلكو حس

يا ساتر استر من دخول الحارة

الحارة وحشة والنسوان ارارة

يالّلا يا حارة فينو

الحب احنا اللى بدعينو

* * *

(١٤)

ماتحسبوش يا بنات إن الجواز راحة

أول أسبوع يا بنات فى الفرش مرتاحة

تانى أسبوع يا بنات خوخة وتفاحة

تالت أسبوع يا بنات حماتى رواحة

سلام عشان أحلى العرسان

سلام عشان أحلى العرسان

منورين والنور أهو بان

والفرحة فى كل مكان

شربات أحسن شربات

(١٦)

راح تطلع وحشة لمين

دا الأم لون الياسمين

والأب عريض وسمين

أدى نور جمالها

أهو هل هلالو

يا هنية للى ينولها يا هنيالو

(١٥)

يا عشاق النبى صلوا على جمالو

دا عروسة البيه تعالوا بناننداهالو

أدى نور جمالها أهو هل هلالو

يا هنية للى ينولها يا هنيالو

يا قمر منور سبحان من صور

جولييت وسفيرة عزيزة مين

دا اسم مزور

راح تطلع وحشة لمين

دا الأم لون الياسمين

والأب عريض وسمين

أدى نور جمالها

أهو هل هلالو

يا هنية للى ينولها يا هنيالو

(١٦)

سلام عشان أحلى العرسان

سلام عشان أحلى العرسان

منورين والنور أهو بان

والفرحة فى كل مكان

شربات أحسن شربات

رابع أسبوع يا بنات فى البيت فواحة

خامس أسبوع يا بنات عا القاضى سواحة

سادس أسبوع يا بنات على بيت أبويا راحة

(١٥)

يا عشاق النبى صلوا على جمالو

دا عروسة البيه تعالوا بناننداهالو

أدى نور جمالها أهو هل هلالو

يا هنية للى ينولها يا هنيالو

يا قمر منور سبحان من صور

جولييت وسفيرة عزيزة مين

دا اسم مزور

راح تطلع وحشة لمين

دا الأم لون الياسمين

والأب عريض وسمين

أدى نور جمالها

أهو هل هلالو

يا هنية للى ينولها يا هنيالو

(١٦)

سلام عشان أحلى العرسان

سلام عشان أحلى العرسان

منورين والنور أهو بان

والفرحة فى كل مكان

شربات أحسن شربات

شربات أحسن شربات

شربتكوا سكر نبات

شربتكوا سكر نبات

(١٧)

إس إس إسقوا الشربات

إس إس إسقوا الشربات

يا جمال أحلى العروسين

على بعض كمان لا يقين

يكفيهم شر العين

والطبل مع المزمار

والجار يقول للجار

دا عريس مافيش زيه اتنين

والليلة أهو جالو ونيس

دا عريس مفيش زيه عريس

والليلة أهو جالو ونيس

دا عريس مفيش زيه عريس

إس إس إسقوا الشربات

إس إس إسقوا الشربات

(١٨)

ادلع يا عريس يابو لاسة نايلو

ادلع يا عريس وعروستك نايلو

عند بيت أم عباس المجموعة ترد (هيه هيه)

الشجرة طرحت قلقاس (هيه هيه)

واللى بَحبُّه جدع محتاس
عا اللاسة لاسة نايلو
ادلع يا عريس يابو لاسة نايلو
ادلع يا عريس يابو لاسة نايلو
ادلع يا عريس وعروستك نايلو

يا بنات مالكوم مالكوم
سايبين الشعر على ودانكو (هيه هيه)
مفيش جواز طولوا بالكو
عا اللاسة لاسة نايلو
ادلع يا عريس وعروستك نايلو
شوف البنت القدارة (هيه هيه)
رايحة المحطة بنضارة
وتقول لأبوها دى شطارة
عا اللاسة لاسة نايلو

(١٩)

ياتين العجامية تين
ياتين العجامية تين
لعب عيال محناش عايزين
تين العجامية تين
واللى معاه واحدة تخينة يوديها
للجزارين
تين العجامية تين
واللى معاه واحدة طويلة يوديها
للنجارين
تين العجامية تين

(٢٠)

آه يالمونى يادوا العيان
آه يالمونى والواد زعلان
حط إيده يوه يوه (المجموعة)
على إيدى يوه يوه
ملّس لما شبع
ومش زعلان
آه يالمونى يا دوا العيان

(٢١)

اللهم صلى عليه
اللهم صلى عليه
هوه أنا واخدك على إيه
يا بت إيدك اوعى كده
ورينى إيدك اوعى كده
لا تكونى كده وللاّ إيه
اللهم صلى عليه
يابت شعرك اوعى كده
ورينى شعرك اوعى كده
لا تكونى قرعة اوعى كده
هوه أنا واخدك على إيه
اللهم صلى عليه
يابت رجلك اوعى كده
ورينى رجلك اوعى كده
لا تكونى عارجة اوعى كده
هوه أنا واخدك على إيه

اللهم صلى عليه

وعرى عرى عرى

ورى ورى ورى

ورينى شعرك اوعى كده

ياحلوة شعرك اوعى كده

هوه أنا واخدك على إيه

اللهم صلى عليه

(٢٢)

والعالى على ويكا

العالى على ويكا

وعريسنا راح أمريكا

عالى على ويكا

والعالى على جنا

والعالى على جنا

وعريسنا راح يتهنا

عريسنا راح أسيوط

رايح يجيب قرموط

رجع مظفلطنا

والعالى على جنا

والعالى على ويكا

وعريسنا راح أمريكا

والعالى على ويكا

والعالى على ويكا

عريسنا راح بور سعيد

يجيب بدلة العيد

رجع مجمركنا

والعالى على جنا

عريسنا راح اليابان

رايح يجيب لبان

رجع مندوغنا

والعالى على جنا

(٢٣)

حبيبى يا أحمد ياللى عا الجبهة

أحمد ماجاش لا لا (رد المجموعة)

مخدش بوسة لا لا

من العروسة لا لا

مخدش عضة لا لا

من عا المخدة لا لا

(٢٤)

يا ليالى يا ليالى يا ليالى

يا ليالى الفرح تعالى

وقفنا النمل طابور يا ليالى

ركبنا الفيل حنطور

يا ليالى يا ليالى يا ليالى

يا ليالى الفرح تعالى

ماما نجوى صباح الخير ياليالى

ماما نجوى مساء الخير يا ليالى

يا ليالى يا ليالى يا ليالى

يا ليالى الفرح تعالى

وميه على ميه (ترديد المجموعة أثناء وجود العروسة)

إيه الحلاوة ديه

أنا بحب المهلبية

...

(٢٥)

أخضر يا صباع الموز

أخضر يا صباع الموز

لا أحب الحما ولا أخت الجوز

أخضر يا صباع الموز

أمك جاية عندنا

والسرير على قدنا

تعالى خدها من هنا

أخضر يا صباع الموز

أخضر يا صباع الموز

أختك جاية عندنا

والفطار على قدنا

يا رب خدها من هنا

أخضر يا صباع الموز

أخضر يا صباع الموز

...

(٢٦)

دا هوه اللى فى إخواته

قوليلو يا حماته

قوليلها يا حماتها

داهية اللى فى إخواتها

قوليلها يا حماتها

إن شا الله تعمريها

إن شا الله تعمريها

وعيالك يجروا فيها

إن شا الله تعمريها

إن شا الله تعمريها

...

(٢٧)

أبويا (اللى) يا عايدة (قاللى)

اللمبة فى الشباك آيدة

واللى طفاها ابن الليدة

وأنا (أقوم) وأجيبو

ادلع يا رشيدى

على وش المية

ادلع يا رشيدى

على وش المية أبويا اللى يا لوزة

حطى لى الحجر على الجوزة

وكل كلمة وليها عوزة

وأنا أقوم وأجيبه بإيدى

ادلع يا رشيدى على وش المية

ادلع يا رشيدى على وش المية

* قاعد على القهوة وعينه منى (قاعد على القهوة)

وعامل إنه مخاصمنى

وكل يوم يسأل عنى

وأنا أقوم وأجيبّو بإيدى

ادلع يا رشيدى على وش المية

ادلع يا رشيدى على وش المية

* قاعد على القهوة وشوحلى

وكلام الناس اللى فضحنى

اكتب على وريحنى

وأنا أقوم وأجيبو بإيدى

(٢٨)

أنا كداب لا لا (ترديد المجموعة)

أنا بلاموطى لا لا

أبويا حارب الإنجليز

وهوه راكب عا المعيز

أنا كداب لا لا

أنا بلاموطى لا لا

أبويا حارب التتار

وهو راكب عا الحمار

أنا كداب لا لا

أنا بلاموطى لا لا

أرش المية على هدومى

تطلع كتاكيت وفراخ رومى

أنا كداب لا لا

أنا بلاموطى لا لا

أرش المية على كمى

تطلع كتاكيت وفراخ بنى

أنا كداب لا لا

أنا بلاموطى لا لا

(٢٩)

ردوا علىّ يا بنات

دانا نايلو خالص

طالعة فى طبق الكوسة

نازلة فى طبق الكوسة

وحبيبى عاوز بوسة

من (خوفى) أزعله لا لا

من (خوفى) أغضبه لا لا

ردوا علىّ يا بنات

دانا نايلو خالص

طالعة فى (طبق) الردة

نازلة فى (طبق) الردة

وحبيبى عاوز عضة

من (خوفى) أزعله لا لا

ردوا علىّ يا بنات

دانا نايلو خالص

طالعة فى (طبق) الردة

نازلة فى (طبق) الردة

وحبيبى عاوز عضة

من (خوفى) أزعله لا لا

من (خوفى) أغضبه لا لا

ردوا على يا بنات دانا نايلو خالص

(٣٠)

على يا عليا

شيل إيدك من عليه

على ياعليا

شيل إيدك من عليه

يا نوم السرير يا نوم السرير

وأنا واحدة باغير

على يا عليا

شيل إيدك من عليه

يا نوم اللحاف يا نوم اللحاف

وأنا واحدة بخاف

على حبك يا عليه

على يا عليا

شيل إيدك من عليه.



فولكلور - نت

الفولكلور الإسكندنافى

إعداد: هيثم يونس

الفولكلور الإسكندنافى هو فولكلور دول السويد، والنرويج، والدنمارك، وأيسلندا، وجزر الفاو، والمناطق التى يتكلم أهلها السويدية فى فنلندا.

مصطلح «فولكلور» فى الإسكندنافيا لا يستعمل غالبًا فى الدوائر الأكاديمية، ويستخدم بدلاً من ذلك مصطلحات مثل: Folketro، اعتقاد شعبى Almuetro، كمصطلح أقدم Folkesagn قصص شعبية.

Kalevala Society

http://www.kalevalaseura.fi
Kalevala Society / Kalevalaseura
Mariankatu 7 C
PO Box 259
FI-00171 Helsinki
Finland
tel. +358 (0)20 113 1330, fax +358 (0)9 631 721
HYPERLINK
"mailto:kalevalaseura@kalevalaseura.fi"
kalevalaseura@kalevalaseura.fi
Executive director Ulla Piela
tel. +358 (0)20 113 1330
HYPERLINK "mailto:ulla.piela@kalevalaseura.fi"
ulla.piela@kalevalaseura.fi
Office assistant Liisa Kaski
tel. +358 (0)20 113 1329
kalevalaseura@kalevalaseura.fi

الطبعة الأولى لـ Kalevala ظهرت فى ١٨٣٥ . Kalevala تستند إلى الشعر الشعبى الذى جمع وكتب من قبل Elias Lönnrot من ١٨٢٠ إلى ١٨٤٠.

تأسّست جمعية Kalevala فى ١٩١٩، وكانت تضم باحثى الفولكلور، وأساتذة، وشعراء، وفنانين، وملحنين، بالإضافة إلى المصمّمين. وتدعو جمعية Kalevala أعضاء جددًا من بين الباحثين البارزين والفنانين والمترجمين للانضمام إليها.

جمعية Kalevala المؤسسة الوحيدة فى العالم التى كرّست ملحمة وطنيةللبحث والنشر، حيث تنشر Kalevala مختارات أدبية سنوية من المقالات وتنظّم الحلقات الدراسية والأحداث، والمسابقات. وتشترك الجمعية فى المشاريع الدولية أيضًا مع الباحثين والفنانين والمترجمين.

يعقد الاجتماع السنوى لجمعية Kalevala فى الثامن والعشرين من فبراير.

الترجمة الكاملة بالإنجليزية

http://www.sacred-texts.com/neu/kveng/index.htm

ترجمة جون مارتن كراوفورد (JOHN MARTIN CRAWFORD)

http://www.helsinki.fi/kasv/nokol/kalevala.html

ترجمات بلغات مختلفة

http://www.finlit.fi/

جمعية الأدب الفنلندى:

معهد بحث دولى، وذاكرة.

يشمل:

أرشيفات الفولكلور والأرشيفات الأدبية، والمكتبة التى تتخصّص فى بحث الأدب والثقافة، وقسم المنشورات، ومركز استعلامات الأدب الفنلندى، وقسم الإدارة والمالية.

الوظائف الأساسية:

البحث وترويج التقليد الشفهى الفلندى، واللغة والأدب الفلندى.

تأسّست فى ١٨٣١، أسسها Elias Lönnrot.

http://www.kalevalainstituutti.fi

تم توقيع اتفاقية تعاون فى مارس/ ١٩٩٨ وقعها خمسة أطراف: الأكاديمية الفلندية للعلوم (هلسنكى)، وجمعية الأدب الفنلندى (هلسنكى)، وجمعية Kalevala (هلسنكى)، ومؤسسة الفريد Kordelin (هلسنكى)، وجامعة Turku. والاتفاقية تؤسّس لتعاونهم فى البحث المقارن عن الملاحم وتنظيم المؤتمرات والتعاون والبحث الدولى والمحلى.

معهد Kalevala

جامعة Turku

20014 Turku

فنلندا

tel. +358 2 333 5213

fax +358 2 333 5991

وتوجد الكثير من المواقع التى تهتم وتعرض Kalevala مثل :

http://kalevala.onego.ru/

المعهد مركز محلى مسئول عن حماية ونشر الثقافة التقليدية والفولكلور فى أوروبا وإعادة إحيائه.

ويركّز المعهد على المناطق الرئيسية (التعريف والتوثيق والحماية والحفظ والنشر وحماية العرق التقليدى الأوروبى، وثقافة الأقليات).

تأسس سنة ١٩٩٦ بواسطة وزارة الثقافة بالاشتراك مع منظمة اليونسكو.

أهداف المعهد:

- تحسين التنسيق الدولى والتعاون وتبادل المعرفة فى المناطق الرئيسية.
- إعلان المؤسسات التى تتعامل مع هذه المناطق.
- استقطاب جمهور أعظم.
- تحسين مصداقية ومهارة الحقول التى تتعامل مع الثقافة التقليدية.
- احترام المجموعات العرقية بتحفيز الإبداع الثقافى الشخصى للأفراد.

Szilagyi Dezso ter.6

H-1011 Budapest

Tel/Fax: (+361) 212 2039

Website (URL) : http://www.folkline.hu

Email : efin@matavnet.hu

Deapartment of Ethnology and Cultural Anthropology

University of Szeged

http://www.etnologiaszeged.hu/

تأسّس فى ١٩٢٩ فى جامعة Franz Joseph University of Szeged وكان الأستاذ الأول Sándor Solymossy ١٨٦٤-١٩٤٥.

Institute of Ethnology and Folklore Research

http://www.ief.hr

Subiceva 42

HR-10000 Zagreb

tel: +385 (0)1 45-96-700, fax: +385 (0)1 45-96-709

institut@ief.hre-mail:

تأسس سنة ١٩٤٨ تحت اسم Institute of Ethnology and Folklore Research ثم تغير من ١٩٧٧ وحتى ١٩٩٠ باسم The Institute of Folklore and Research Ethno Musicological وعمل بشكل خاص كمركز بحوث.

حفل الجيل الأول بالمتحمّسين والمحترفين الذين جاءوا من الحقول المختلفة بزعامة Vinko Zganec، ولاحقًا Zoran Palcok إلى الزملاء الذين لحقوا بهم مثل: Maja Boskovic Stulli العالم اللغوى، وإيفان Ivancan ـ فقد كانوا مدفوعين بالحاجة لجمع ذلك الدليل من الثقافة

التقليدية لأقصى حدّ محتمل، بينما هو كان يعتقد بأنه احتفاء فى أشكاله الأصلية أو لكى يتغيّر فى سرعة أكثر تعجيلاً من السابق.

فى نهاية الثمانينيات وعلى مدار التسعينيات، أثناء إدارة Zorica Vitez، جمع معهد بحث الفولكلور وعلم الأجناس محترفين كثيرين مهتمين بالحقول المتنوّعة من الثقافة مثل: المختصين بعلم الأجناس وعلماء الموسيقى، وعلماء الأدب المقارن والأدب الكرواتى، ومؤرخى الفنّ والمؤرخين والأثنوغرافيين وعلماء المسرح ولغويين فى دائرة عريضة من المصالح المعيّنة طوّرت كجزء من برامج المعهد، تراوح من العمل على تجهيز عروض الثقافة التقليدية، وتأريخ علمى من علم الأجناس، ودراسة التحويل وإبداع الممارسة المألوفة، والأدب الشفهى والشعبى والمسرح الفولكلورى، وممارسة فولكلور موسيقى، والهياكل الأيديولوجية للإفادة وتقديم الفولكلور وصولاً إلى حقائق ما بعد الحرب فى كرواتيا.

مشاريع البحوث

المشاريع الحالية ٢٠٠٧ -

- تدفق الثقافة المعاصرة وبناء الجاليات والهويّات.
- وصف الأعراق البشرية وهويّات متعدّدة.
- ثقافة غذاء ضمن تغيرات اجتماعية فى القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين.
- الجنس والأمة: وصف الأعراق البشرية، المساواة بين الأجناس، وعلماء التاريخ المنتمين لحركة ما بعد الاستعمار.
- السمات النسبية للتقليد الشفهى والشعبى.
- المستويات التفسيرية للتقليد.
- موضوع ما بعد الاشتراكية والنقد الثقافى: الممارسات الهجينة للوساطة الثقافية.
- الثقافة التقليدية، عولمة وممارسات محليّة.

المشاريع السابقة ٢٠٠٢-٢٠٠٦

- الحرب الوطنية وضحايا الحرب فى القرن العشرين: السمات الإثنولوجية.
- وصف الأعراق البشرية، والانتقال الدنيوى: المصفوفات والتشويهات.
- وصف الأعراق البشرية، الحياة العادية المعاصرة وعمليات التعريف.
- التراث والحداثة الإثنوجرافية بين التقليد والعولمة.
- الفولكلور أدبًا وثقافة، والأسطورة قصّة شعبية وقناعًا.
- الموسيقى والرقص: الممارسات المركزية والهامشية.
- قضايا الشعرية شفهية وشعبية.
- القرابة والضمان الاجتماعى.

Hungarian Academy of Sciences

بدأت الحاجة لتأسيس المجتمع العلمى ١٨٠٨ أثناء العقد الأخير للقرن الثامن عشر والأول للقرن التاسع عشر، حملت خططًا مختلفة لمؤسسة أكاديمية لتطوير اللغة الهنغارية وللترويج لتطوير العلم، لكن الأموال لتأسيس مثل هذا المجتمع لم تكن متوفرة حتى ١٨٢٥، بدأ (مقعد البرلمان الهنغارى)، ومندوبو المقاطعة نقاشًا على مسألة خلق مجتمع متعلّم مجرى، فى نهاية العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، توسع عمل اللجان: اللجنة الفرعيّة الأثنوغرافية نظّمت. وبدأت لجنة الفنون الجميلة ولجنة علم التشريع عملهما أيضًا.

